# النقد الفني والتنظير الجمالي

الدكتور
علي شناوة آل وادي



www.darsafa.net



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

**النقد الفني والتنظير الجمالي**



# النقد الفني والتنظير الجمالي

الدكتور
علي شناوة آل وادي

الطبعة الأولى
2011م – 1432هـ



دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان

مؤسسة دار الصادق الثقافية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/6/2024)

701.18
وادي، علي شناوه
النقد الفني والتنظير الجمالي/علي شناوه .ـ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع 2010.
( ) ص
ر. أ: 2010/6/2024
الواصفات: النقد الفني//فلسفة الفن/

❖ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومة أخرى



**الطبعة الأولى**
**2011م – 1432هـ**



**دار صفاء للنشر والتوزيع**
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس 4612190 6 962+ هاتف: 4611169 6 962+
ص. ب 922762 عمان - 11192 الاردن
**DAR SAFA** Publishing - Distributing
Telefax: + 962 6 4612190 Tel: + 962 6 4611169
P.O.Box: 922762 Amman 11192 - Jordan
http://www.darsafa.net
E-mail :safa@darsafa.net

**مؤسسة دار الصادق الثقافية**
طبع، نشر، توزيع
العراق – بابل – الحلة
الفرع الاول: الحلة ـ شارع ابو القاسم ـ مجمع الزهور.
نقال : 009647801233129
الفرع الثاني: الحلة ـ شارع ابو القاسم، مقابل مسجد ابن نما.
نقال : 009647803087758
E - Mail :alssadiq@yahoo.com

ردمك 6 - 978-9957-24-639 ISBN

# الفهرس




## المقدمة

لعل من نافلة القول ان هناك ثمة ضرورات تستدعي مواكبة الجديد والمثابرة على تشوف الرؤى المغايرة للخطابات البصرية المسلم بها بغية توسم تشظي المعنى في هذه الخطابات.. واستدراج تداعياتها للافصاح وتجلي المسكوت عنه..في جدل يقظ بين الثابت والمتحول وتوسم المرئي باللامرئي.. وهذا الاخير بالمرئي ليشكل معادلا موضوعياً له.. وليس جديداً القول ان الرموز في عالم الفن والجمال هي رموز تمثيلية وليست استدلالية حسب الفيلسوفة المعاصرة (سوزان لانجر) وطبقاً وهذه المقوله وامتداداً لها فان الرموزالتمثيلية هي رموز يَحمل المصطلح فيها باكتظاظات من المعاني التي ليس لها الا ان تتشظى.. فليس هناك ثمة نص برئ حسب (رولان بارت).. وتعد هذه الرموز معبرة عن الوجدان الانساني وهي بذلك تتصاعد في تشظياتها بشكل نسغي متعالي وقصدي يطفح بحدس تخيلي مشوب بعاطفة وتأمل حرفي تقني حاذق في صناعة هذه النصوص ابداعياً.. مما يجعل المصطلح يفضي الى سيل من اللهاثات في المعنى في تشظية امبية لكل اجندة النص التي تعد موجهات مباشرة او تلك الاجندة الخبيئة بين ثنايا الخطاب.

في هذا المؤلف ثمة بحث في منطقة لاتقوم الا على الدهشة والصدفة في الخلق الحسي المغمور بانثيالات براكماتية اذ تدور الكثير من الدراسات في مجال فنون ما بعد الحداثة.. في فضاءات ووقائع وانطباعات فن البوب ارت وفن الجسد وتشريح

المعالجات البنائية والاسلوبية والتقنية وطبيعة الرؤى لدى كم من فناني ما بعد الحداثة وهذا لايعني الاتكاءعلى نتاجات وطروحات فنون ما بعد الحداثة فهناك تبئير في مجال الحركات الفنية التي تشكل ثورة في عالم تطور الحركة التشكيلية الحديثة في اوربا، اذ تم استقراء خطورة حساسية الحركة الدادائية بوصفها عتبة على فنون ما بعد الحداثة بتوجهاتها العدمية والعبثية معاً واشتغالاتها الثورية التقويضية.. فضلا عن دراسة الكيفيات المعالجاتية لدى التكعيبية بوصفها تشكل ثورة حقيقية على مستوى الذائقية والخطاب والتلقي، بل تم اسشفاف الملامح الازاحية في فنون الحداثة الى مرحلة الانزياح الهائل الذي اجتاح خطابات فنون ما بعد الحداثة وتقويض منظومة الانساق العقلية في هذه الفنون بل وكسر مركزية العقل الغربي في خطابات تشتغل مع العابر والاستهلاكي والفضائحي والمهمش والخنثي.. وثمة دراسة اخرى تشتغل مع الرؤى القصدية التنظيرية في تشريح نقدي جديد للخطاب البصري (آنسات آفنيون) هذا الخطاب الهائل بكل مسمياته الجديدة اذ تم الشروع في هذا الخطاب قراءة، نقدية طبقاً لنظرية التلقي التي عهدنا اشتغالاتها في حقول الادب اذ تعد هذه الدراسة اضافة جديدة في هذا الميدان.. مع رصد المعالجات الفنية والرؤيوية في دراسات اخرى الظواهر فنية نعتقدها جريئة بل وثورية في منجزاتها التشكيلية على مستوى قدرات الفرد لذوات فنية مبدعة في عالم التشكيل البصري الحديث منه وما بعد الحداثوي.. أمثال.. بول كلي.. بيكاسو..




موندريان.. كاندنسكي.. دالي.. ماليفتش.. جاكسون بولوك.. جان دبوفيه.. راوشنبرغ.. جاسبر جونز...

ان هناك عدد من الدراسات بين ثنايا هذا المؤلف.. هي دراسات لا تقوم الا على إشكاليات معقدة.. لابد من سبر أغوارها اذ ان الأسلوب والأسلوبية تعد من الموضوعات التي تشغل حيزاً مهماً وحساساً في التجارب والظواهر الفنية للتعرف على الطبيعة المفاهيمية والتطبيقية للاسلوب ضمن شواهد في فن التصوير وتلمس الاشكاليات التي تتخلل مسميات الأساليب الفنية وتداخلاتها وتجاذباتها.. كذلك الحال في دراسة المنظومة القيمية والاحكام الجمالية هذه الموضوعة التي تقوم على اشتراطات اشكالية اصلاً على مستوى الخطاب الجمالي نفسه بمسمياته المختلفة التعبيرية منها والسريالية والتجريدية.. وطبيعة الرؤى والأساليب والاشتغالات التي يتفرد بها كل اتجاه من هذه الاتجاهات والذائقة الجمالية التي يتوسمها والظروف والعوامل الاجتماعية والعقائدية والسياسية والاقتصادية وانعكاساتها على بلورة المنظومة القيمية في الخطاب البصري فضلا عن الاشكالية التي تقوم عليها عملية اصدار الاحكام الجمالية


النقد الفني والتنظير الجمالي




# إشكالية المنظومة القيمية والاحكام الجمالية

تعد الفلسفة ميداناً رحباً فكرياً فقد ظهر بين ثناياها علوم عديدة مثل علم الخطابة وعلم السياسة وعلم التربية وعلم المنطق.. وهي قديمة قدم الانسان وان كانت لاتقوم في بداياتها الاولى على؛ تاسيسات نظرية لتمثل جملة من المقولات والتصورات اذ ان التفكير الانساني يخضع هو الاخر لمسارات التطور التاريخي ويأخذ تبايناته وآليات اشتغال كل منها كالتفكير الخرافي والاسطوري والديني والفلسفي.. وقد ضمت الفلسفة عدداً من المباحث الاساسية ممثلة بمبحث المعرفة (الابستمولوجيا) ومبحث الوجود (الانطولوجيا) ومبحث الالهيات ومبحث القيم الذي يتمثل بالمنظومة القيمية التي تمثل الحق والخير والجمال، اذ يرتبط الحق بعلم المنطق ويقترن الخير بعلم الاخلاق فيما يرتبط الجمال بعلم الجمال.. وهذا الاخيريسمى (الاستطيقا) والتي تعنى بالادراك الحسي، اذ يعنى بالظواهر الجمالية وقد اطلق تسمية (استطيقا) (الاسكندر بومجارتن) في القرن الثامن عشر وتحديداً عام 1735 م ويقوم هذا العلم على مجموعة الابحاث والدراسات الفلسفية والجمالية.

ان توطئة كهذه تمهد الى طبيعة الاشكالية التي تقوم على ارضية فلسفية اصلاً.. اذ إن (القيمة) ومنها القيمة الجمالية ترتبط بمبحث القيم التي نوهنا عنه انفاً والذي يعد احد المباحث الاساسية في الفلسفة.. فضلاً على أن موضوعة (الاحكام

الجمالية) تقترن بعلم الجمال الذي يبحث في دراسة الحقائق الجمالية التي تتميز بها الاشياء الجميلة عادة والتجربة والاحكام الجمالية أي بمعنى ان الاحكام الجمالية ذات اصول ومرجعيات فلسفية هي الاخرى.. من هنا تتجلى تعقد وتشعب تمهيدات هذه الاشكالية حول القيم والاحكام الجمالية.

وقبل الخوض في موضوعة القيم الجمالية لابد من فحص معنى القيمة اصلاً.. فالقيمة تطلق على كل ما هو جدير باهمية الشخص وعنايته لاعتبارات اقتصادية او اجتماعية او اخلاقية وقيمة الشي من الناحية الذاتية هي الصفة التي تجعل ذلك الشي مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد او عند طائفة من الاشخاص.. وقد يكون للشيء قيمة عظيمة في نظر بعض الناس ولا يكون له نفع حقيقي كما هو الحال في الاثار واللوحات الفنية مثلاً. والمنظومة القيمية عموماً.. منظومة متشعبة ومتفاوتة طبقاً لتفاوت وتباين المرجعيات والاتجاهات العقائدية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

وعلى المستوى الفلسفي نلحظ تفاوت المنظومة القيمية تبعاً لاختلاف التوجهات الفلسفية.. لذا نرى حجم الجدل الفلسفي الكبير بين مذهب فلسفي واخر، وستظل كما ارى، اهمية اراء كل مذهب واشتغالاته في ميادين معينة.. اذ على سبيل المثال كان (بندتو كروتشه) يسخر من الطروحات التجريبية في المجال الجمالي لدى (فخنر) ويشبه طروحات الاخير بعملية اللعب بالنار ليس الا.. اذ يرى (كروتشه) ان الفن.. تعبير.. حدسي.. وتكمن قيمته بحدود الصور الذهنية




لدى الفنان وليس بحدود جوانبه الفيزيقية وكذلك ليس بحدود الخبرة او التقنية المستخدمة.. ويفصل (كروتشه) بين القيمة الجمالية عن القيم الاخلاقية والاقتصادية والنفعية..وهذا لايعني بطبيعة الحال ضعف طروحات المنظومة القيمية التجريبية لدى (فخنر) ولايعني ايضا صحة طروحات(كروتشه).. اذ ترتبط المنظومة القيمية في عالمنا المعاصر بالجوانب التجريبية بشكل لامثيل له من خلال اشتغالات هذه المنظومة في عجلة الميادين الاقتصادية والصناعية والتقنية والنفعية وترتبط بذلك هذه المنظومة بالحياة في حين ان فلسفة (كروتشه) فلسفة حدسية فالجمال لديه له اشتغالاته بحدود الأفكار الفلسفية الحدسية.. اذ هكذا أفاد عالم اليوم من الطروحات الفلسفية التي تؤكد تجريبية الفن وخضوعه للمعيارية والقياس والذائقية، وبما ان الجمال لا ينفصل عن الصناعة اذ عد (روسو) الصناعة البداية الحقيقية للجمال.. وهكذا استطاع فنانو حركة (الباوهاوس) توظيف القيمة الجمالية في العمارة والنحت والتصميم والتزيين والميادين الصناعية.. وهذا لا يعنى ايضا بطلان الطروحات الفلسفية الجمالية لدى (كروتشه) اذ ان الجمال الحقيقي هو جمال منزه من الغرضية وله اشتغالاته في الميادين الذهنية والمجردة والخالصة.

وإذا كان هناك تفاوت كبير بين فيلسوفين يعيشان في عصر واحد وهما على المذهب الفلسفي المثالي ذاته، اذ ان (ارسطو) يفضي في نهاية المطاف مثالياً في توجهاته الفلسفية.. فالمنظومة القيمية الجمالية لدى (افلاطون).. منظومة متعالية فالجمال لديه جمال ميتافيزيقي متعال ينأى بعيداً عن المادية الحسية في حين ان القيم

الجمالية كما لدى (ارسطو) قيم تستمد وجودها من الأشكال التكوينية اذ ان تكوين الشي يسبق ماهيته وليس العكس كما لدى (افلاطون) وان القيم الجمالية في عالم الحس لدى (ارسطو) تكون بموازاة عالم المثل من حيث البناء والصفات.. وإذا كانت القيم الجمالية لدى (افلاطون) تقترن بالصور الذهنية وتتسم بالثبات والإطلاق فإنها لدى (ارسطو) تقترن بالتجريبية والنسبية والمعيارية.. وان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) منظومة تمتاز بتطرفها المثالي الى حد الاستغراق الصوفي فاللذة لديه بحسب ما اراه لذة عقلية ترتبط بالمحاكاة المستنيرة والتأمل الصوفي في حين ان اللذة لدى (ارسطو) تقترن بالفهم والشعور بالرضا من قبل الفنان وان قدرة الفنان الإبداعية تزداد سعة وعطاءاً كلما توسعت قدراته العقلية وبقدر ما يربط (افلاطون) عملية خلق القيمة الجمالية بالجانب الالهي ونظرية الالهام فإن (ارسطو) يربط عملية خلق القيمة الجمالية بقدرات الفنان.. تلك القدرات الإنسانية خالصة.. ولكن يبقى السؤال قائماً إزاء إشكاليات فلسفية قيمية جمالية كهذه طبقاً والجدل الفلسفي بين هذين الموقفين.. ولكن الى أي مدى تشكل هذه المنظومات القيمية أكثر صحة وأكثر اشتغالاً..؟

والجواب على ذلك يتلخص بان كلا من المنظومتين القيميتين لدى هذين الفيلسوفين اللذين قد عاشا في عصر واحد لها اشتغالاتها ودرجتها في الصحة اذ ان المنظومة القيمية لدى (افلاطون) تم توظيفها في المثالية الافلاطونية في فنون عصر النهضة وان الفعالية الحدسية لديه لها تطبيقاتها بشكل اكثر وضوحاً وجلاءاً في

الفنون الفطرية والوحوشية والتعبيرية والسريالية وفي مجال رسوم الاطفال وفنون الحداثة طبقاً واشتغالات الثنائيات فيها في جدل معالجات المرئي واللامرئي – والحسي والمطلق فضلاً على تطبيقات هذه المنظومة القيمية في فنون ما بعد الحداثة والتي تعرف عادة بمعالجاتها الفنية الحدسية لاشتغالاتها مع ما هو ذاتي ان لم يكن مفرطاً بالذاتية وكذلك هو الحال في المنظومة القيمية لدى (ارسطو) الذي يعد اباً روحياً للتوجهات البنيوية والشكلانية اذ تشتغل هذه المنظومة طبقاً والمناهج العقلية والتجريبية.. ولها اشتغالاتها مع الموضوعي الذي يفضي الى المطلق كما هو الحال في التكعيبية والتجريدية الهندسية والتوجهات الواقعية والموضوعية والشكلانية.

وعلى مستوى تمثلات هذه المنظومة القيمية الجمالية في مجال العقيدة الاسلامية فان لها خصوصيتها قياساً بغيرها من الاتجاهات الفلسفية الاخرى مثل الوضعية المنطقية والوجودية.. فاذا كان الاحتجاج بذاته يمثل البداية الحقيقية للقيمة لدى اصحاب هذه الاتجاهات.. فان المسلم انما يقبل بالقضاء والقدر.. واذا كانت الوجودية تؤكد على ضرورة تجاوز الوجود فان العقيدة الاسلامية تمنح المسلم حالة من الرضى بنصيبه من الحياة الدنيا وان هناك حدوداً لا يتخطاها واموراً لا يبحث فيها اذ هي تدخل ضمن الغيب الالهي وتلك الحدود لا يتخطاها المسلم اذ يعرف قدر كل حد، واذا كانت الوجودية تعتقد بالجانب العبثي.. فان المسلم يرفض العبث ويرى ان خلق الله انما يقوم على درجة كبيرة من القصدية والترتيب والنظام.. وان الله ما خلق هذا باطلاً سبحانه وان كل شي انما قد خلقه بقدر

معلوم.. والرسام المسلم لا يشتغل ضمناً والتوجهات الفوضوية والعبثية وانما يشتغل بنظام وانساق وانسجام ويمكن ملاحظة ذلك في معالجاته الدقيقة في مجال الزخرفة الاسلامية مثلاً.. واذا كان الموت يشكل اكبر اشكالية قد ارّقت تاريخ الادب الميثولوجي والفكر الفلسفي الغربي فالموت لدى المسلمين يشكل البداية الحقيقية للراحة والسلام في ابدية ونعيم الحياة الاخرى وهكذا فان المسلم يؤمن بما انزل اليه من ايات الذكر.. فهو يؤمن بشكل عميق انما خلق الله الموت والحياة ليبلو الناس أيهم احسن عملاً ويعتقد بان وجوده انما لغاية اذ ما خلق الله الجن والانس الا ليعبدونه سبحانه وهذه المنظومة القيمية لها ارتباطاتها العقيدية الروحية الاخرى ولها ايضا انعكاساتها في الجانب الجمالي فالتسطيح وعدم التجسيم والتكرار والابتعاد عن المنظور لها دلالاتها لدى الفنان المسلم والابتعاد عن رسم الله سبحانه وتعالى الذي لا تدركه الابصار والاسماع اذ يتسامى ما ورائياً فوق مدركاتنا الحسية وكذلك الحال عندما يركّب الفنان المسلم اشكاله جامعاً بين الهيأة الادمية والانسانية ونفوره من النحت ولجوئه الى فن القول ممثلاً بالشعر والمقامة وما الى ذلك.. فضلاً على نظرته الى الموسيقى بوصفها فناً زمانياً اثيرياً اقرب منه الى عالم الروح.. تقوم بتهذيب وتصفية النفس.. كل ذلك وغيره يعد منظومه قيمية لها معانيها ودلالاتها لدى كل من الفنان والمتلقي المسلم اللذين تجمعها مناخات وشفرات مشتركة. وقبل ان نوغل اكثر في تاثيرات الفلسفة او العقيدة على المنظومة القيمية الجمالية.. لابد لنا ان نتكلم على المنظومة القيمية ذاتها.. اذ تقوم هذه المنظومة في مجال فن

التشكيل التعبيري مثلاً على محمولات العمل الفني بوصفه شكلاً ابداعياً يحمل معنى وتعبيراً ومن البداهة ان عناصر العمل الفني تتمثل بالشكل واللون والخط والملمس والفضاء والنقطة.. وهناك ايضا وسائل تنظيم او وسائل ربط تتمثل بالموازنة والوحدة والتضاد والانسجام والتناظر وما الى ذلك والتي تشكل علاقات توظف توجيه وصياغة العناصر الفنية اذ ان كل عنصر ووسيلة من وسائل التنظيم يعد قيمة خالصة بحد ذاتها.

وبغية عدم الاتكاء على توصيفات الرؤية المفاهيمية للمنظومة القيمية في هذه الدراسة دون تطبيقات و تمثلات ذلك ضمن شواهد ووقائع جمالية معينة.. فالشكل على سبيل المثال يعد أهم معضلة وإشكالية يسعى من خلالها الفنان الى غائيات محددة في تجاربه الفنية.. بل ان هذا اللهاث من التجريب على مستوى تطور حركة التشكيل البصري الحداثي منه وما بعد الحداثي يعد عملية بحث عن الشكل.. فالانطباعية تقوم على تجريبية كبيرة على مستوى التحولات الشكلية واللونية اذ اللون ينتج شكلاً من التماهيات اللونية تستند الى مبادئ وشروط علمية تطرح قيماً استطيقية جديدة قياساً بغيرها من التجارب والحركات الاخرى.. فينحو الشكل لديهم منحى تجريديا.. اذ هكذا كانت نتاجات مونيه وسيزان بتوجهاته التكعيبية الجديدة.. والتكعيبيون يقدمون اشكالاً جديدة ايضا تحمل قيمة استطيقية تمهد للتوجهات التجريدية موظفين العقلي والتخيلي معاً في مساحات من الانساق العقلية التي لاتخلو من اللعب الحر.. وكذلك حال السرياليين اذ ينتجون اشكالا

محملة بالرؤى والمغايرة والتأويل.. والتجريدون باشكالهم الخالصة والنقية التي تشتغل مع مسميات عقلية وروحية وضرورات داخلية.. بل ان الحداثة بحركاتها الفنية قاطبة وما يسبقها من مدارس فنية انما تعد عملية بحث وتقصي وتشذيب واعادة صياغة في عالم الشكل بوصفه قيمة استطيقية تعلن عن نوع خطاباتهم الجمالية.. بل ان الخط قيمة لاتقل اهمية عن قيمة الشكل.. اذ نرى حجم دلالاته ومعانيه وتعبيريته ورمزيته في نتاجات كل من (فنسنت فان كوخ) و(بول كوجان) و(هنري ماتيس) و (جاكسون بولوك) وفي نتاجات الفنان المسلم.. ويمكننا ان نلمح الى حجم قيمة الفضاء في العمل الفني ونلحظ ذلك خاصة في النتاجات النحتية.. اذ أرى ان الفضاء انما يعادل قيمة العمل برمته اذا لم يحسب حسابات دقيقة لموضوعة الفضاء.. لأن ذلك يعني عملية فشل تلقي العمل الفني برمته والا فما الموقف الاستطيقي الذي ينتج عند نقل نصب الشهيد للفنان (اسماعيل فتاح الترك) من مكانه الحالي بفضائه الرحب الى مكان اخر ليكون وسط بنايات شارع حيفاً بديلاً عن تمثال (فيصل الاول) مثلاً.. ان ذلك يعني فشل تلقي العمل الفني برمته.. او عند تحويل نصب الحرية للفنان (جواد سليم) الى داخل ساحة من ساحات كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.. وهذه الشواهد والتطبيقات انما تبرر موقفنا حول طبيعة المنظومة القيمية للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة العلاقات فيها وهذا يرسخ حقيقة مفادها ان القيم الاستطيقية المحمولة على هذه العناصر ووسائل الربط هي قيم خالصة.. وهذا يجعل من (كانت) يؤكد ان العمل الفني

يشكل ضرورة للتامل فهو يكتفـي ببناءاتـه الاسـتطيقية الـتي تمنحـه هـذا الاكتفـاء والاستقلال.. وبهذا كانت صيحة اصحاب التوجهات التي تؤكد نزعة الفـن للفـن لأنها ترى ان قيمة العمل الفني انما تقوم على العمل الفني ذاته قبل أي شي اخر في مادته وشكلانيته ومعالجاته وتقنياته.. وهذا يحيلنا الى ان العمل الفـني اذا مـا اقـترن بقيم اخرى دينية او تربوية او اقتصادية فان قيمتـه الحقيقيـة تكمـن في ذات العمـل قبل أي من اقتراناته الاخرى وهكذا يعرف بعضهم الجميل بوصفه ذلـك الموضـوع الذي يسر عند ملاقاته بغض النظر عـن جوانبـه الاخلاقيـة والنفعيـة وهنـا تكمـن اهمية طروحات (كانت) عندما يجعل الحكم الجمالي منزهاً من الغرضية والنفعية.. وكذلك الحال في طروحات (كروتشه) عندما يعزل قيمة الفن عن القيم الاقتصادية والنفعية والاخلاقية، وهذا لا يعني بطبيعة الحال اننا نـدعو او لانـدعو الى انعـزال القيم الجمالية عن بقية القيم الاخرى مع ان مخاضات عالمنـا المعاصـر يفـرض مثـل هذا التلاقح بـين المنظومـات القيميـة عمومـا علـى مـستوى المؤسـسات الـصناعية والعلمية والتقنية والفنية والجمالية والاقتصادية والدينيـة والاجتماعيـة والـسياسية وما الى ذلك.

وعلى مستوى المادة في العمل الفني فانهـا تـشكل رافـداً اساسياً في العمـل الفني وان التوجهات الفنية المعاصرة تمنح المعالجات الخالصة للمادة درجة عالية من العناية والاهتمام وبما يتجاوز القيمة الموضوعية والتأكيد علـى القيمـة الفنيـة علـى معالجة المادة فحسب.. فالمادة بحد ذاتها تعد اشكالية تتمثل بمدى مرونتهـا وتقنياتهـا




واثراءاتها.... وبما ان الموضوع في العمل الفني يشكل قيمة ذات دلالات مهمة وعميقة في التحليل الجمالي اذ يرتبط ذلك بالجوانب المضامينية والافكار والمعاني والرؤى.. في حين ان التعبير باخذ معنى الفن ذاته.. فالفن تعبير اصلاً.. وقيمته الاستطيقية تكمن في اثراءاته التعبيرية.

ان هذه التباينات في الاراء والطروحات حول موضوعة القيم في الفن توضح مدى هذا التفاوت الواسع وحجم اشكالية المنظومة القيمية فهناك من يرى ان قيمة الفن تكمن بالاساس التكويني في العمل الفني الذي يسبق ما هيته وهناك من يرى العكس اذ ان قيمة الفن الحقيقية تتمثل بماهيته قبل ان تتمثل بنزعته الطبيعية في حين يعارض اخرون مثل هذا التوجه وهم على صواب اذ يرون ان القيمة الحقيقية للفن تكمن بالجانب الفني وجملة الفعاليات الانسانية الارادية التي تبدع في معالجاتها المادية والموضوعية والتعبيرية في العمل الفني وهولاء لديهم مواقف مغايرة لاصحاب توجهات الجمال الالهي.. او الجمال الصناعي.. ويختلف اصحاب توجهات الفلسفة المثالية عن توجهات الفلسفة المادية او الوضعية المنطقية او الوجودية وكذلك الحال على مستوى اصحاب التوجهات النقدية فاذا كان البنيويون يعتقدون ان الفن يعد ظاهرة تقوم على جملة من الانساق العقلية بحدود مستوى النص فان اصحاب الطروحات التفكيكية يقرنون ظاهرة الفن باللاتاريخي واللاأصل واللامركز ويعملون على تقويض المنظومة المركزية العقلية في عالم الفن في المجتمع الغربي فالسطح لديهم لا ينتج الا سطحاً وليس هناك وراء التجربة

سوى التجربة.. فالفن لديهم يشتغل مع التعددية واللاتجانس.. والتحيز.. وهكذا تبرز على السطح الاشكاليات الكبيرة في طبيعة المنظومة القيمية في عالم الفن.

وعلى مستوى الاشكالية التي تتعلق بالاحكام الجمالية.. وهي اشكالية لا تنفصل عن اشكاليات المنظومة القيمية في عالم الفن.. وكسياق تاريخي وطبقا للنظرية المثالية لـ (فلاطون) التي ترتبط بمرجعيات ميثيولوجية اغريقية.. اذ ان هناك قوانين للجمال.. فمقاسات جمال الهة الحب والجمال لـ (فينوس) تعد مقاسات مطلقة.. وبذا فألاحكام الجمالية لدى (فلاطون) احكام مطلقة تتسم بالموضوعية والثبات لايمانه بمقاسات ثابتة وموضوعية هي الاخرى في عالم المثل عالم المعقول الذي يتسم بالثبات وعدم التغير.. وهكذا هو الحال في طبيعة الاحكام الجمالية لدى المسلم ازاء عالم الفن وليكن في مجال فن التصوير الاسلامي هذا الفن الذي يتسم بوحدة مرجعياته وبوحدة نظمه واشتغالاته الاستطيقية في جميع البلدان التي دخلها واثر فيها الاسلام وعلى مر العصور.. ولاشك ان مواصفات الجميل غير مواصفات الجليل، فالجميل يقترن بعالم الحواس والنسبية في حين ان الجليل يتجاوز المدركات الحسية للانسان ليرتبط بكل ما هو مطلق.. ماورائي.. تتسم احكام الجمالية بالموضوعية والاطلاق.

وتتفاوت الاحكام الجمالية تبعاً لمتغيرات عديدة ومتفاوتة فضلاً على متغير المواقف الفلسفية المتباينة او النفسية او النقدية والتنظيرية.

وبغية تبويب او وضع جملة من المقاربات لحصر هذه الموضوعة اذ تقترن الاحكام الجمالية بطبيعة انتماءاتها الى عدد من النظريات الجمالية فطبقا الى اصحاب النظرية الموضوعية او النظرية المطلقة من الذين يمنحون القيمة الفنية سمة الموضوعية والمنطقية ممن يرون ان قيمة الفن الحقيقية انما تكمن في ذات العمل الفني بوصفه قيمة موضوعية تتمتع باكتفاءاتها الذاتية (حسب وجهة نظر اصحاب النظرية الموضوعية) هناك الكثير من ألاعمال رغم تفاوت النظرة التقديرية لها على مر العصور ألا انها قد حافظت على قيمتها الحقيقية.. واصحاب هذه النظرية يقرنون الفن بالنظرية الحدسية بعيداً عن السمة التحليلية وذلك بطبيعة الحال انما يقلل من طروحاتهم في هذا المجال.. ويرون ايضاً ان ألاحكام الجمالية المطلقة ان تقترن بقيم استطيقية مطلقة في تلك ألاعمال الفنية كما في أعمال (هوميروس) او في معلقات الشعر العربي او أعمال الموسيقيين الكبار امثال باخ و بتهوفن وموزارت.. في حين ان اصحاب النظرية الذاتية يرون ان من المستحيل ان تكون ألاحكام الجمالية مطلقة في عالم يتسم بضجة تحولاته وازاحاته القيمية الكبيرة في جميع الميادين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية.... وانعكاسات ذلك على الذائقية الجمالية والنتاج الفني فمسميات واليات تلقي الخطاب البصري الجمالي في فن ما بعد الحداثة ما عادت نفسها في فنون الحداثة.. كما يرى اصحاب النظرية الذاتية تفاوت نظرة المتلقين الى العمل الفني في العصرالواحد او على مر العصور.. واختلاف الذائقية الجمالية يقترن بتفاوت انماط الشخصية واختلاف




البيئات فضلاً على المرجعيات ألاخرى ذات التأثيرات الكبيرة كالمرجعيات الروحية والعقائدية وألاعتقادات التي ترتبط بعوالم الميثولوجيا والخرافة وألارث التراثي الحضاري واثر ذلك في نظرة الانسان المسلم الى الاشياء والنتاجات الفنية وقيمها الجمالية.. فنظرة الانسان المسلم الى نتاجاته الفنية وطبيعة احكامه الجمالية على هذه النتاجات تختلف في نظرته وطبيعة احكامه لنتاجات عصر النهضة او فنون ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي.. كما تختلف نظرة واحكام الانسان الاوربي في نظرته واحكامه الى النتاجات ألاسلامية.. فهناك من لا يطيق سماع الموسيقى الشرقية مثلاً لطبيعة الايقاعات فيها وتوافق الذائقية الغربية على نمط الموسيقى الصاخبة ايقاعاتها السريعة وهكذا الحال على مستوى فنون الشعوب وطبيعة موسيقاهم ورقصهم الشعبي وافلامهم السينمائية.

وهكذا يؤكد اصحاب النظرية الذاتية طروحاتهم في مجال نسبية ألاحكام الجمالية.. ففي الوقت الذي تم فيه اصدار احكام جمالية جائرة على أعمال (فنسنت فان كوخ)و (بول كوكان) و (كوستاف كوربية) وكذلك حول روايات (ستاندال) في حين تم اطلاق احكام جمالية مهيبة على أعمال لاتستحق الثناء او التقدير جمالياً حتى انقلبت المعادلة لتتبادل المواقع في مجال ألاحكام الجمالية على تلك النتاجات التي تم ذكرها وغيرها من ألاعمال ألاخرى.. ولاشك ان تغير مفاهيم الناس له دور هام في عملية اصدار احكامهم الجمالية.. فمن كان يجرأ قبل ثلاثة قرون على احترام رسوم المجانين او رسوم الاطفال والفطريين.. ومن يجرؤ على اقامة معارض

فنية لمثل هذه الشرائح وهذا يوضح جلياً موقف اصحاب النظرية الذاتية او النسبية في مجال الاحكام الجمالية.. لكن تبقى الاشكالية تطرح اسئلتها.. اليس العمل الفني الجميل يمتلك مواصفاته الموضوعية التي تمنحه سمة الجمال..؟ اليس الحكم الجمالي يتم الاتفاق عليه طبقاً للكم ألاعجابي حسب (كانت).. اليس العمل الفني موضوع للتامل الضروري وان الفن يشكل ضرورة..؟ أليس العمل الفني يمتلك مواصفاته الجمالية المستقلة التي تمنحه اكتفاءاً ذاتياً..؟

ومحاولة لمعالجة هذه المواقف الجمالية التي تحدث جدلاً واشكالية تتعمق في تعقيداتها.. فقد ظهرت نظرية ثالثة تدعى بالنظرية الذاتية الموضوعية التي توفق بين اراء الموضوعيين والذاتيين.. وهناك من يشكك في هذه النظرية اصلاً فالحكم بحاجة الى حسم في تحديد القيمة الاستطيقية وليس التارجح بين هاتين النظريتين لتبقى الاشكالية قائمة في مجال ألاحكام الجمالية وألاشكالية قائمة اصلاً في مجال القيمة ألاستطيقية لاشتغال كل من ألاثنين معاً في ميدان الحقل الفلسفي وتعقد منظومة كل منهما بعوامل ومتغيرات ومفاهيم عديدة ومتنوعة.

## بيكاسو.. تشظيات ( آنسات افنيون )

لماذا يعد الفنان خارقاً غالباً؟ ولماذا يتجاوزعصره في احيان كثيرة؟

برأيي ان هناك ازاحات في الفن..طفرات.. تحدث ماتحدثه في مسيرة الخطاب البصري..اي بمعنى آخر.. ان يخرق الفنان نمطية تراتبية تطور مسيرة الفن التشكيلي..بأن يقدم انموذجاً يمتلك مواصفات الاختراق.. ليتجاوز بذلك تراكمات نمطيات كم هائل من مظاهر الادراك الحسي ويشكل قطيعة لما سبق هذا الانموذج من مواصفات ومسميات وتبويبات في عالم الفن.

ويمكن ان نعد منجزاً مثل (آنسات آفنيون) حدثاً مهماً وعظيماً في سياق مسيرة حركة الرسم الاوربي.. فالفنان ماعاد فوتغرافياً يمتلك حسياسية النقل الخارجي.. بل انه يحدث في الاشياء.. يحور فيها.. لا يجيد ابجديات الصناعة الفنية فحسب.. بل يوغل في الخلق الفني عبر التشوية والاسلبة والمسوخ.. بل عبر الجنون ذاته ليقوم بقراءات جديدة مغايرة لمسميات الرؤية التقليدية في عمليات الادراك الحسي.

ان بيكاسو في منجزه الفني (آنسات آفنيون) يحور رؤاه للعالم الخارجي.. ليقدم الاشياء برؤى جديدة عبر تشكيلات من المكعبات الهندسية.. عبر اشكال افلاطونية.. تلك الاشكال المثالية العقلية..التي تحاكي جوهر الاشياء وليس الاشياء




ذاتها.. انما يقدم بنية تصويرية جديدة تنفتح على تعدد المعنى والتأويل.. خطاب يستوجب قارئاً يوازي اختراقيته.

ان بيكاسو على الرغم من تقديمه لبنية خطابه البصري بأنساقه العقلية المثالية، فانه يمارس لعباً حراً في الوقت ذاته من خلال كسر المنظومات العلاقاتية البنائية التي تعد من المسلمات الذائقية في فن التصوير الاوربي فهو يتشظي المنظور والتدرجات اللونية والمشابهة.. لينتج شكلانية جديدة تقوم على اساس من المعالجات البنائية الخالصة ليس الا..على الرغم من تمويهات الموضوع.. فالخطاب في نهاية المطاف انما يطفح بالحس التعبيري بدلالاته الحدسية التأويلية ذات المعنى الاختزالي المجرد.. اذ يتوسم التكعيبيون المعالجات الشكلانية والتقنية المحضة والاقتصاد باللون وتعدد الزوايا والايغال في فن التلصيق والتصعيد من التشظيات التكعيبيه التي تفترش المطلق من السطح التصويري عبر تناصات شكلانية مفتوحة في فضاءاتها التأويلية.




# جماليات الفن البيئي

يمكننا أن نجد لموضوعة الفن البيئي تأسيسات في نماذج تاريخية إذ أن الفن منذ بداياته الأولى لم يكن يحمل دلالاته الاستطيقية المحضة بقدر ما كان يعنى بجوانب تطبيقية عملية ذات منحى وظيفي.. نفعي، فالنتاجات لم تكن آنذاك نتاجات استطيقية لغرض التأمل وإنما تقترن بطقوس وممارسات سحرية أو دينية أو ميثولوجية أو أغراض نفعية تطبيقية وقد كانت تلك النتاجات تجد أساسيات إلهاماتها مصدرها البيئة.. خامةً وتقنيةً ومناخاً وسلوكاً، وهكذا فبناء زقورة مدينة أور لدى السومريين تحمل نفس المواصفات التي أشرنا إليها في بداية حديثنا هذا وكذلك هو الحال في تمثال (أبو الهول) في الفن المصري.. وملوية سامراء في العراق كما أن هذه النتاجات لم تقترن في تجاربها الاستطيقية على مستوى نخبة معينة من المجتمع وإنما لها ترسباتها ومعانيها في الشعور واللاشعور الجمعي عموماً لدى كل أمة من الأمم فهي معنية بجميع طبقات المجتمع. بوصفها رسالة ذات رموز جمالية أنتجت بفعل إرادة شعبية وهكذا الحال عندما نبحث في رمز جمالي حضاري تاريخي محض.. فإننا نجد له مرجعياته ودلالاته واقتراناته في سلوك الجماعة وطبيعة اعتقاداته ودوافعها وميولها واتجاهاتها القيمية.

ومما لاشك فيه أن لكل بيئة من البيئات تحولاتها وأسرار حيثياتها وطبيعة موادها ومناخاتها وتركيبة البنية العقلية لدى أفرادها وبالمحصلة ينتج عن ذلك

سلوكيات تتفق مع هذا الاتجاه إن النتاج الاستطيقي بمواصفات البيئوية إنما هو بفعل وإرادة الإنسان في أن يضفي قيمته الاستطيقية من خلال علاقة جدلية تبادلية متعاكسة بين الفنان والبيئة بغض النظر عن الجوانب التطبيقية فالنتاج الفني في الريف هو غيره في المدينة والنتاج الفني في بيئة الصحراء يحمل مواصفات استطيقية تختلف عن بيئات أخرى.

إنّ الفن البيئي يمكن أن يجد تطبيقاته بشكلها المعاصر لدى حركة (الباوهاوس) التي تأسست في مدينة (فيمَار) في عام 1919 بزعامة (والتر جروبيوس)، وكل من (فاسيلي كاندنسكي) و(بول كليه) و(خوان ميرو) وآخرين.. إذ أسهمت هذه الحركة بنشر أفكارها وتطبيقاتها الجمالية في دول أوربا آنذاك بعد محاربتها من قبل النظام النازي آنذاك، كما ظهر ذلك لدى حركة فنية تضم عدداً من الرسامين في نيويورك كما أنه وجد تطبيقاته لدى جماعة فنية من اليابانيين ظهرت في (كورتاي) خلال العام 1925 ومن الفنانين الذين مثلوا هذا الفن (ولتر كاوندك) و (أولدنبرغ) و (جيمس فاين) وآخرين.

إنّ الفن البيئي يمتاز بمواصفات يمكن الاتفاق عليها إلى حدٍ ما فهو فن الفضاءات المفتوحة وبالتالي فهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة أي أنه ليس بفن النخبة إنه فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع.. ويسمى أيضاً بفن المدن إذ يشكل جزءً حيوياً في التخطيط المدني

المعاصر الذي يرمي إلى تزيين وتحديث المدن وإضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين.. ويمكننا تلمس ذلك مثلاً من خلال النتاجات الفنية النحتية لدى المثّال (هنري مور) الذي تشكل نتاجاته النحتية مفردات حيوية في الوسط البيئي الذي تتواجد فيه هذه الأعمال.

إنّ نتاجات الفن البيئي تمتاز بحجومها الكبيرة إلى حد ما بوصفها تواجه متغيرات السرعة والحركة وسعة فضاءات وتأثيرات العالم الخارجي كما أن بعضها يعد نتاجاً توليفياً لخامات مختلفة وبعضه الآخر يعد فناً تزيينياً لواجهات معمارية والبعض الآخر يؤكد على المهمل وتحولاته الاستطيقية أو تأكيد ثيمة الشعبي واليومي والعابر وتأكيد حيويته.

إن هذه النتاجات الفنية البيئية لا تنفصل عن المتغيرات والتأثيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية فنتاجات الفن البيئي لها ارتباطاتها السلوكية الاجتماعية لكل وسط من الأوساط الجماهيرية إذ هو يحمل خصائص شخصية هذا الوسط، كما أن هذه النتاجات ترتبط بطبيعة ثقافة الوسط الخارجي وبالتالي فهي تقترن عموماً بذائقيته وتجربته الاستطيقية عموماً واعتقاداته وطبيعة توجهاته السياسية فالنتاجات الفنية في المجتمعات الاشتراكية غيرها في مجتمعات أخرى فللسياسة دورها الحاسم في بلورة وصياغة هذا التوجه الإعلامي لها، كما أن

للثورة الصناعية والتكنولوجية إفرازاتها وتأثيراتها في هذا المجال، إذ إن متانة الاقتصاد لدى الدول يؤثر ببنية هذه الأعمال.

إنّ الفن البيئي يعد محاولة للتزاوج بين ما هو ذاتي إبداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ما هو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وإفرازاتها الخارجية.. كما أنه يعد محاولة في إعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استطيقية ذاتية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استطيقية موجهة إليه وهذا لا يعني بالضرورة أن تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن أن تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية أو مستقبلية أو سريالية أو مركبة طبقاً ومقتضيات المرامي التي يهدف إليها النتاج الفني.. ويمكن أن يضم نتاجات جداريات فن الرسم والنحت أو السيراميك أو الأعمال الفنية المعمارية... وإن هذه النتاجات الفنية تمتاز بطابعها الوطني والقومي والإنساني وبلغتها الشمولية وبأبعادها الذوقية المتفاوتة الأنماط والمستويات وبتركيب مستوياتها التعبيرية أسلوبياً وبدلالاتها ورمزيتها ذات المرجعيات التاريخية الحضارية.

## بول كلي.. بين البدائية والحداثة

ان كل حركة او تيار ما في عالم الفن.. انما ينتج منطقاً خاصاً به يؤسس على اساسه خصائصه الاسلوبية ورؤاه وتقنياته.. وفن الاطفال يعد تكريساً لاثراءات منهجية حدسية.. فالطفل حدسي عادة.. يمسك العالم مرة واحدة.. يتجاوز ابعاد هذا العالم.. الابعاد الزمانية والمكانية.. ويسقط رؤاه على حقائقه الموضوعية..اذ يتجاوزعالم المنظور والتجسيم والمشابهة.. وهكذا حال الفن البدائي الذي يستلهم اول مقوماته مما يطفح منه من منظومة حدسية تقوم على العاطفة والخيالي والمباشرة.. مقوضاً بذلك نمطيات المعالجات الاكاديمية.وبول كلي.. يؤسس ابجديات موسوعته الاستطيقية فيشيّد من خلال الطفولي والبدائي ابستمولوجيا تكويناته الجمالية.. انه يخرق حقائق العالم الخارجي بالتأثير الايحائي للرمز.. كما يخرقها البدائي والطفل.. ليصل الى ماهية الاشياء الحقيقية كما يقدمها هو تحديداً.. اذ يوغل (بول كلي) في رمزية البدائيات الاولى.. فرسوماته تعد عالماً انطولوجياً هيروغليفياً.. انه يعبرعن العالم بفوضوية وعبثية طفل مشاكس.. وبالبساطة ذاتها لدى الاطفال عندما يخرقون العالم في خطوطهم والوانهم.

ان (بول كلي) كما (كوكان) يغلق عينيه امام الطبيعة.. و(بول كلي) يتمرد على هذه الطبيعة ليصور ما ورائيتها.. اذ لا يطيل النظر الى حيثيات العالم الخارجي كي لا يفقد رؤية الجوهري فيه.

مما يبدو جلياً ان فن (كلي) تتعدد فيه المصادر فهو يستلهم اثراءاته من البدائي والطفولي والفن المصري والياباني وتزدحم مخيلته بالرموز السريالية بل




هي أكثرازحاماً بدراما الجنون ففي احدى مقولاته يؤكد بأنه يبدأ بالفوضى وهذا هوالمسارالمنطقي جداً والطبيعي جداً لديه.

ان (بول كلي) يعول كثيراً على لغة الرموز والاشارات عبرمنظومة سيميائية بدائية أكثر ايحاءاً وتعبيراً عن روح الاشياء فهي محملة بخزين من السحري والفنطازي والاسطوري واقرب منها الى المعاني ذاتها.. متوسماً ذلك بمناهج وتقنيات بسيطة وتلقائية هي الأخرى اذ ترتجف رسوماته بالبدائية وخوف الانسان البدائي الاول من قسوة العالم الخارجي ليخترقه بالضحك مرة وبالموت غالباً. وكي تمسي رسوماته أكثر تعبيراً عن تلقائية ارتجافة البدائي الاول فهو يرسم في يده اليسري منتجاً هيروغليفا من الحفر الطباعي ليصل الى مبتغاه باقصر الطرق وابسطها.. اذ يشير فيلسوف الحدس (هنري برجسون) الى ان هناك طريقين للوصول الى الحقائق احداهما يتم بالتحليل من خلال العقل عبر الدوران حول الاشياء والآخر حدسي يستبطن الاشياء من الداخل مرة واحدة.. و (بول كلي) انما يعول كثيراً على المنهج الاخر اذ ان نخاع عظامه تكتظ بالحدس عادة.. انه يحفر في الزيت أكثر مما يرسم فيه.. كما يترك الطفل آثاره في الطين في غمرة فرح من اللعب الحر،ان (كلي).. يرسم تحولات الاشياء.. وهي تتطور في التجريد في اشكال هندسية محضة..يصل الى شكل طوطم.. يعبئه بالروح.. الى شكل طيور تتوالد من اشكال الاسماك وازهار تنتج روح التجريد،يتوسم اصل الاشياء بالتأويل.. اذ لايبقى الا الجوهر.. الا الحقائق الاولى.. في اول لحظات الخلق.. انه يمنحنا اشياء تشبه اشكال الدهشة ذاتها.. فهكذا هو (كلي) متعالياً.. مغموراً بالخلق.. انه يهزنا باستطيقا نرى فيها الاشياء اول مرة.




## الحركة التكعيبية جدل كيفيات المعالجات الشكلية

اذ كانت الحركات الفنية التي سبقت ظهور الحركة التكعيبية تتصل بوشائج وعلاقات لا تنفصل عن المنحى المحاكاتي والفن الصوري بدلالاته التعبيرية والانطباعية والرمزية فهي أنها تتصل بذائقية ذات مرجعيات اجتماعية وموضوعية.. فان الحركة التكعيبية مغايرة كلية للواقع.. كما ارى هي نسف لكل أبجديات المحاكاتية الى حد ما.. وذلك برايي لم يأت اعتباطاً او طبقا ومسلمات الصدفة... فهناك إزاحات على مستوى التقدم العلمي والتقني لها اشتغالاتها الهائلة في تأثيراتها المباشرة على توجهات فناني الحركة التكعيبية... اليس عملية توظيف قصاصات ورقية لفن التلصيق (الكولاج) يعد نقلة نوعية على مستوى تطور المنجز التشكيلي ممثلا بالرسم الاوربي الحديث.. اذ امسى هناك تأكيد ان الفن شي والواقع شي أخر وان كان الفن لا ينفصل كلية عن الواقع بشكل او بأخر.. فهو تعبير عن هذا الواقع او تسامى عليه او ترميز له، وعلى الرغم من ان هناك مسميات لعناوين لوحات الحركة التكعيبية إلا إنها كليشيهات من العناوين ليس إلا ازاء ثورة في عالم الشكل ذي الصبغة التكعيبية الجديدة، فالسطح التصويري امسى يكشف عن منظومة شكلانية وعلاقات لوسائل تنظيمية بدا فيها اللون يفقد اثراءاته الانطباعية والتزيينية ليتقشف تجريدياً مانحاً الشكل فاعليته الاثرائية في منح الخطاب التكعيبي أسرار جماليته الجديدة.

لقد وجد التكعيبيون ضالتهم الاولى من خلال رسومات (سيزان) التي تكشف عن أشكال هندسية في ثنايا معالجاته الفنية وهي أشكال ذات أصل افلاطوني من خلال المثالية العقلية المتعالية التي تتسم بروح القانون والثبات والاطلاق اذ ان مقولة (افلاطون) تنص على عدم دخول اكاديمته الفلسفية الا من ألم بعلم الهندسة.. هذا العلم الذي يتصاعد بتناغم عال مع توجهاته المثالية، وليس خافياً لهاث التكعيبيين وراء الشكل وتشظياته.. خالقين بذلك منظومة قيمية استطيقية تشتغل مع ما يراه (كانت) من ان الجمال الخالص أنما يكمن في الشكل الخالص.. أليس الفن بحثاً في عالم الشكل.. وجملة من التحولات والازاحات إزاء هذا الشكل..؟ اليس الفن خلقاً لأشكال تعد رموزاً معبرة عن الوجدان البشري.. كما ترى ذلك (لانجر)..؟ ثم اليس الفن محاكاة مستنيرة لعالم الموجودات عالم المعقول ذلك العالم الازلي بفعل آلية حدسية طبقاً و (افلاطون)؟ بل ان الفن برأيي جدلية إشكالية تقوم على تنافذات وتجاذبات بين الشكل والمضمون واليات التلقي.

وارى ان ليس مهماً ما يقدم على السطح التصويري من تشكيلات بصرية تكعيبية بقدر إثراء ما يقدم اذ يتوقف الامر بشكل كبير على مدى اثراءات الفنان نفسه.. خبرة.. عاطفة.. فكراً.. مرجعية.. تقنية.. رؤية واسلوباً.. فما يقدمه (فرنان ليجيه) هذا الفنان التكعيبي يمنحه أسلوبية خاصة به ورغم توجهاته التكعيبية هذه.. الا انه يقدم أشكالا اقرب منها الى النمطية والالية.. بل هي أشكال لدمى لا تمتلك

اثراءات ألاشكال التكعيبية لدى (بابلو بيكاسو) والذي يعرف بمشاكساته الازاحية على مستوى المنجز التشكيلي الحديث فهو عاطفة متوجة بالتعبير الصادق والحاذق معاً وفكر يمتاز بالتحولية ومرجعيات ممتلئة بالينابيع الخلاقة أصلا، منها ما يرجع الى النحت ألايبيري والنحت ألافريقي وفن ألأقنعة.. اذ ان أعماله لا تصيبنا إلا بالدهشة والدهشة فقط التي تقترن بالكيفيات ألاستطيقية شأنها شأن الأسطورة اذ تقدم نفسها مرة واحدة.. تملي علينا آيات من السحر والأعجاز اللذين يقرنان بالدهشة ابداً.. وألا ماذا نقول أمام أعجاز تكعيبي ممثلاً بـ (آنسات آفنيون) هذا الخرق ألازاحي شكلاً و فضاءاً وتعبيراً وأسلوبا وذائقية.. فهي أعمال تولد عادة كما تولد ألآلهة في ألاساطير التي تهزنا اذ نقف في هيبتها عاجزين عن الوصف.. وليس مغالاة اذا منحنا (بابلو بيكاسو) سمة ألاسطورية فهو فنان القرن الحادي والعشرين وبذا فهو يشكل إزاحة في خطابات فن ما بعد الحداثة.. اذ يقدم لنا عملاً مثل (آنسات آفنيون) ليخرق قروناً من أبجديات فن التصوير.

ان الخطاب البصري التكعيبي شأنه شأن الفلسفة في تحولاتها بل وفي ازاحاتها هي ألاخرى عندما تعلن موت التاريخ وموت ألآلهة وموت الفن وموت ألانسان.. فالاليات التي يشتغل عليها هذا الخطاب يعد مغايرة كاملة للواقع الى حد ما.. مغايرة لعمليات الادراك الحسي وقوانينه الفيزيائية في حيثيات الوسط الخارجي.. انها خطابات تدغدغ مستفزة منطقة العقل.. فهي أشكال تغادر حسية العالم

الخارجي الى ما فوقه.. اذ كان على التكعيبين ان يقدموا أشكالهم.. أشكالهم هم فحسب.. في رؤية جديدة للواقع وفي مغايرة كلية له، طبقاً وقوانين لا تشتغل ألا ومنظومة تخيلية.. عقلية.. انها أشكال تعيدنا الى مقولات (كانت) الذي يرى ان الرائع لا يوجد إلا في دائرة مخاضات العبقرية الممتلئة والمشحونة بألالهام.. أنها اشكال اقرب منها الى آليات الخلق الحقيقي.. وليس آلية الحذلقة والصناعة فحسب، اذ ان عملية الجمع بين هذين النقيضين – التخيلي والعقلي – في شكل تجريدي منزه وخالص.. تعد نوعاً من أنواع ألاعجاز انها أشياء فوق الوصف.. اليس الوصف مغايرة كلية للتجريد..؟ فلا يلتقي هذا الذي يشتغل بحدود المدركات الحسية مع ذاك الذي يتجاوز آليات هذا ألادراك الحسي.. أي بمعنى أخر لا يلتقي هذا المتناهي مع ذلك اللامتناهي الذي يتماهى في فضاءات من الحدسية العقلية اذ يقول بابلو بيكاسو (كل ما عندي لا أقوله.. اذ قلته بألاسلوب الذي شعرت بما يجب ان يقال به) [1] وهذا هو ألاسلوب الكيفي.. ألاسلوب النوعي الذي يتفرد بالكيفيات السرية.. ألاسلوب الذي يغاير كل مسميات التقليد وعلى مستوى منجزات المعطى البصري ممثلاً بفن الرسم ليمنح خطابه بامتلاءات من المغايرة انها اشكال تتماهى بين عالم الحس الى ما فوقه من العقلي والتخيلي.

---

( 1) فراي،ادوارد :التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد،199.،ص29 .

وهكذا تحتفي ألاشكال التكعيبية بذاتها.. انها أشكال تحاكي ما هو جوهري فينا.. أشكال تنهض عبر آليات من عالم الرياضيات هذا العالم العقلي.. اذ هكذا هي أشكال افلاطون.. أشكال خالصة.. لاملاذ لها.. ألا ملاذات عالم المعقول، اذ تفارق تراكمات التفاصيل الصغيرة وألاشكال الحسية.. في لا اوطان محددة من التجريد.. وهكذا كان فن الرسم.. رمز وتجريد في بداية الخلق وفي قمة الهرم من تاريخ تطور فن الرسم حتى مشارف عتبات التعبيرية التجريدية وليس من خلال تأثيرات (سيزان) فحسب من خلال معالجاته الشكلانية وتقنياته التحليلية في بناءاته التشكيلية التي بدأت تأخذ منحى تكعيبيا كما في (جبل سانت فكتوار) على سبيل المثال وليس الحصر.

ان التكعيبيين يعمدون الى تفتيت أشكالهم الفنية تفكيكياً مع تداخل هذه ألاشكال وفق نظرة تحليلية عقلية بكسر المنظور التقليدي واعتماد الرؤية ألاحاطية في أشكالهم المرسومة اذ نراها من ألامام ومن الجانب ومن ألاعلى مرة واحدة في آن واحد.. مع تماهي ألاشكال مع فضاء السطح التصويري.. مع الخوف والحذر احياناً من مغادرة الرؤية الواقعية الكلية للأشياء الخارجية.. اذ ان للذائقية وألاحكام الجمالية ثمنها الباهض ايضاً.. والتي تشكل محددات في رؤية وتقنية وأسلوبية الفنان بشكل او بأخر.. وان – البطولية الشكلانية – تتسيد المنجز التشكيلي لدى التكعيبيين اذ يتفوق الشكل ويفرض جلالاته العقلية المثالية على

حساب اللون وانطباعاته الوجدانية الحسية المباشرة، فقد زهدوا باللون وآثروا الشكل في مخاضات التكعيبية التحليلية.. هذا الشكل الذي يعبر عن نظام من ألانساق العقلية ولا يعبر عن افراطات حسية واقعية العالم الخارجي.. أنهم يؤسسون بحدود المنظومة الشكلانية في صومعة صوفية مقدسة بجلالات الشكل فحسب طبقاً لكوجيتو ينص.. (أنا أتشكل حدسياً.. عقليا.. في تكوينات هندسية تكعيبية.. أذن أنا موجود) وفق سياحة فضائية من اللعب الحر منظوماتياً بحدود العناصر الفنية خطآ.. شكلا.. فضاء والعلاقات التشكيلية السائدة برؤى تشكيلية ذات انساق شكلانية عقلانية ضمن تجاورات من التدرجات اللونية.. تضادات شكلية.. انساق حركية توظف بين ثناياها أشكالاً حرفية وأرقاماً وكتابات ولصاقات من الصحف ونشارة الخشب والرمل وأنسجة من ألاقمشة طبقاً لتقنيات تكرس لنفسها استطيقا جديدة في السطح التصويري لحياة جامدة.. فارقت حسية شهوة الحاجات البايولوجية لمتلقيها.. لتقدم لهم.. لذات عقلية في نسغ صاعد نحو مثال أعلى ضمن فضاء الرؤى والصور الذهنية لأشكال آدمية بدأت تتشيأ في منظومة من العلاقات الشكلانية الصرفة وليس من عصب دم ولحم ونفس كما في موسيقيي (بابلو بيكاسو).. خطابات تمهد لتجريد خالص.. لا عالم له.. إلا و فضاءات سطح تصويري ينضح بالمثالية اذ تتصاعد منه نسغية عقلية ذهنية صاعدة.. انها النسغية المتعالية و لاشك ان رؤى هذا المعالجات تشكل تأثيرات مهمة في

خطاب فن ما بعد الحداثة خاصة في مجال الفن المفاهيمي او الذهنوي كما في عمل (كوزوث) (كرسي واحد وثلاثة كراسي - 1965م).

ولا يخفى تأثيرات التكعيبيين على فناني (الفن الكرافيتي) وعملية توظيف الحرف والكتابات الاستفزازية وتوجهات التجريدية والتعبيرية التجريدية وتوظيفات الجاهز في فن البوب آرت.. اذ يوغل الفن التكعيبي في حفريات حركات فن ما بعد الحداثة وإذا كانت مرحلة التكعيبية التحليلية قد أوغلت في تفتيت الاشكال والاجهاز على اثراءات اللون.. والتخلي عنه الى حد ما.. في حين كانت التكعيبية التركيبية قد تنافذت الى حد ما في علاقات حميمة مع العالم الخارجي واستلهمت اللون في اشتغالاتها في منجزاتها التشكيلية بعد ان زهدت فيه.. اذ هكذا كان الخطاب البصري التكعيبي لدى فنان مثل (غريس) وهو يخالف رؤى تكعيبية (فرنان ليجيه) الذي يمنح أشكاله أبعادا اسطوانية وبيضوية وكروية ذات ملامس معدنية صقيلة اقرب منها والى دمى آلية او أشكال الريبوتات او الانسان الإلي او في أعمال (ديلوني) التي تحتفي بالحركة واللون معاً في صيرورة حركية دائرية تمنح الصورة حيوية غنائية رغم توجهاته التجريدية.


النقد الفني والتنظير الجمالي

# دالي.. استطيقا الجنون

لعلنا لا نغالي اذا قلنا ان الفن لا ينحسر تحت توصيفات تعريف ما..فلكل حركة فنية معالجاتها ومنطلقاتها وغائياتها المفاهيمية والاستطيقية وتداخلاتها مع بنى مجاورة اخرى.. وبقدر ما للفن من اشتغالات مع التقني والصناعي والعقلي والثابت بقدر ماله من اشتغالات مع المتحول والفنطازي والبدائي والمتشظي.. بل ومع الجنون كذلك.. اذ ان دالي هذا المجنون بداء العظمة.. يمضي قدماً في طريق الجنون موظفاً ابنية الجنون الى منطق دالي ذاته.

ان دالي الذي أمست لوحاته أكثر تشظياً واستفزازاً بل وعدوانية تجاه.. نفسه.. الاخر.. القدر.. السلطة.. بعد ان واجه عجزه من عالم مقفر ومقرف في الوقت ذاته..عالم الشيخوخة بعد ان فقد غالا.انه جدل الصراع المزدوج بين الحنين الى الموت والى غالا معا.. والتمرد على الاثنين عبر مغايرة حنين كهذا.

في لوحاته التي يوظف في خلفياتها طبيعة مثالية ساحرة تتموه بالايهام.. عوالم ميتافيزيقية يرحل بصوفية فيها رغم معالجاته الاكاديمية التي لا تتوافق مع توصيفات السريالية وتلقائياتها.

لقد آمن دالي بنظرية فرويد في مجال ابحاثه في التحليل النفسي فكل من الطفولة والجنس والصراع مسميات اساسية في العملية الابداعية..دالي الذي لا وجود له.. اذ كان وجوده يشكل تعويضاً لدى ابويه عن اخيه الذي فارق الحياة




قبل ان يولد هو بثلاث سنوات..اذ كان دالي بذلك قد فقد شخصيته في شخصية اخيه..فكان بذلك يصّعد من صراعه ضد والديه..ضد قدره.. ان سلاحه لمواجهة المواقف الانطولوجية انما يتم عبرالسخرية والعبث. فـ (دالي) ساخرحد البكاء.. هذا الامبراطورالمتكابرالذي يفعّل من فضاءات الحدسي لديه من خلال تصعيد المنظومة الرمزية بتوجهاتها النفسية واستدعاءاتها التلقائية لمحمولات اللاشعور.. ليضعنا امام الدهشة ذاتها.. بل يصدمنا بغرائبية اجوائه ذات المعالجات الاكاديمية.. انه يعبرعما تحت السطح..يوغل في النفس البشرية.. يستبطن عالم الحلم.. يوغل في مادته الاساسية..الوهم..التي ينسج منها سيميائياته المرئية.. يكشف عن الوجه الاخر لنا.. يفجر كل منطقة ما قبل الوعي.. متجاوزاً مسميات العقل.. فهكذا الصوفي ينتهج الحدس وعالم الروح منهجاً للوصول الى غائياته.

مجنون.. دالي.. مسكون بالاوهام.. والقلق والصراع والكوابيس المفزعة والترقب والرغبات الجنسية الدفينة ليحول كل ذلك..الى استطيقا صوفية سريالية تبز مقولات العقل بمزيد من الغرائبية.

## الدادائية.. عتبة على فن ما بعد الحداثة

إذا كانت الحداثة تشتغل مع العقل وتتوسم مستقبل زاهر لبنى البشر..فان الدادائية(*) التي تشكل مرحلة من مراحل الحداثة تعد رد فعل على الحداثة والعقل والإيمان بالمستقبل أنها رد فعل تجاه رجالات السياسة والحرب وجميع مسميات المحافظة التي قادت العالم الى حرب عالمية أولى طاحنة بل واركنت العالم على شفا حروب وأزمات سياسية واقتصادية جديدة أخرى أنها حركة تواجه منطق العالم بالعبث بل وتواجه تقنيات الكذب والأحلام المخادعة بصدق من العفوية والتلقائية وايمان مطلق بالصدفة..ولا يتم ذلك إلا من خلال الحرية..الحرية فقط..اذ من خلالها نبوح بكل مسميات الذي لا يعلن عنه عادة في.سيل من المباح وفي مجانية من السلوكيات التي تتسم بالغرائبية والعبث في توجهات الحركة نفسها اذ ان مرجع تسمية الدادائية ذاتها يشتغل مع عالم الطفولة واللعب الحر واللادري..بل ان

---

(*) نشأت حركة الدادائية خلال الحرب العالمية الاولى وتحديداً في العام 1916 في مدينة ( زيورخ) في سويسرا من قبل عدد من الشباب من بينهم ( كريستيان تزارا ) الذي تزعم هذه الحركة وآخرين مثل ( فرانسيس بيكابيا و هانز ارب و ريتشارد هولسنبيك و مارسيل دوشامب و راؤول هوسمان ) والدادائية مفردة تعني حصان خشبي هزاز للعب عليه من قبل الاطفال، اذ تم ذلك بفعل (الصدفة ) التي تعد احد مبتكرات هذه الحركة بعد البحث عن اصطلاح اسم لحركتهم هذه من خلال البحث عن مفردة معينة في قاموس من قبل كريستيان تزارا اذ وقع الاختيار على مفردة دادا ء ولعل هذه المفردة أكثر توافق مع توجهات هذه الحركة نفسها فالمفردة تشتغل مع عإلم الطفل ومسميات اللعب الحر.




الحركة ذات توجهات تقويضية عابثة..اذ هكذا الفن لا منطق له إلا منطقه هو الذي يفترش احياناً مساحات وفضاءات من الغريزي والخنثي وعالم الأحلام والكوابيس وإمراض البارانويا فالإبداع عتبة من عتبات المغايرة وتشريح في خارطة تسجيلية العالم الى ما ورائه..

ان حركة دادا لا غبار على توجهاتها العبثية فهي بذرة من بذور عماء العالم وحروبه وأزماته السياسية والاقتصادية والاجتماعية وهي تمثل صرخة احتجاج على معطيات العالم الجديد الذي يقترن بمسميات مفاهيم الحداثة..وهكذا كانت احدى أهم شروط قيام فن ما بعد الحداثة الركون الى فضاء من الحرية والاحتجاج على النظم السلطوية والجبرية في العالم..اذ هكذا كانت توجهات فناني حركة فلوكسس والفن الكرافيتي وفن الجسد والفن الشعبي الذي أطلقت عليه أصلاً تسمية (الدادائية الجديدة) وحركات أخرى ما بعد حداثوية.

ان حركة دادا تقف في الضد من جميع القياسات الجمالية المألوفة. بل هي تقف بالضد من جميع مسميات الجمال..ضد الفن والأدب اذ عملت على تأكيد حيادية العاطفة الإنسانية بل تأكيد تجريدية إنسانية الفنان في العمل الفني والدادائيون إنما يؤكدون على آلية الكتابة اذ من خلال المنهج التلقائي لهذه الإلية تستكشف قوى اللاشعور فالفن قبل كل شي واسطة تتجلى عبرها استبطانات

الوجود ودوافعه النفسية..وقد تم توظيف ذلك ضمن توجهات الحركة السريالية في مجال الفن والأدب معا.

لقد كان الدادائيون في مناسبات عديدة يقرأون قصائدهم تبعا لطقوس معينة مثل قراءتهم لهذه القصائد في آن واحد وبصوت مرتفع عادة فليس مهما لديهم عملية توصيل هذه القصائد الى الآخر وإنما المهم لديهم الفعل نفسه.. وهنا ننوه الى ان فناني ما بعد الحداثة في الكثير من تجاربهم الفنية لم يولوا اهتماماً للعمل الفني ذاته وإنما منحوا أهمية الى التجربة الفنية ذاتها بالحدث والفعل الذي يمسي الفنان جزءً منه او حيثية من حيثياته اذ هكذا كان يرسم (جاكسون بولوك) بوصفه نقطة دالة فاعلة تتحرك في ثنايا عمله الفني عبر أدائه الجمالي في معالجاته التقنية عند شروعه بطقوس فن الرسم اذ ينغمس في التجريب.

ان الفنان الدادائي لم يهتم بالتخطيطات المسبقة عند تنفيذ أعماله متوسما العفوية والتلقائية في نتاجه الفني، وقد سلك الفنان ما بعد الحداثوي مسلكاً كهذا اذ كان مفرطاً في منهجه الحدسي طبقا لمنظومة تخيلية تعول كثيراً على ما هو تلقائي وعفوي فنتاجاتهم هي الأخرى ضد الأنساق المنطقية الي حد كبير في معالجاتهم الفنية بل أقصوا بعيدا عنهم جميع القياسات الجمالية ومسميات ما هو عقلاني واخلاقي.




تعد الدادائية حركة ذات مشروعية تاريخية في منطلقاتها الفكرية والفنية فهي كما أسلفنا تعد رد فعل على أوضاع اجتماعية وسياسية بل احتجاج وإزاحة لذائقيات جمالية محنطة فالدادائيون يحملون بشيء من المباهاة معول (نيتشه) ذاته وشكه من الحداثة وطروحاتها العقلانية بل هم اقرب منهم الى توجهات أصحاب فلسفة التشكيك أمثال ديكارت ونيتشه وماركس وفرويد اذ تحولت معهم المنظومة القيمية من ما هو مقدس الى ما هودنس وما هو مطلق الى ما هو نسبي،وان هناك قوى ذات محمولات لا شعورية تقف وراء سلوكياتنا جميعها.بل ان الدادائيين قد مهدوا للشاذ والمخنث والمختل عقليا وتحطيم المركز والتهميش وان لهذه مقارباتها واشتغالاتها مع طروحات (جاك دريدا) في إستراتيجيات التفكيك و تنظيرات ميشيل فوكو وان لهذا انعكاساته المباشرة في فنون ما بعد الحداثة مع اقتران ذلك بالسوداوية والتشاؤمية والخنثية التي تقوم على تلاقح خليط من الخامات والمواد المختلفة وأئتلاف للأشياء غير المألوفة في تكو ينات من التغريب لنتاجات فنية تشتغل مع العابر من الاشياء.

أن ميل الدادائيين نحو الجاهز من الأشياء ونحو المهمش والمبتذل..كما في إعمال (مارسيل دوشامب) ومنها عمل (حاملة القناني) و (النافورة المبولة) بتقديمه مبولة وتذييل توقيعه باسم مستعار عليها وهذا يذكرنا بعمل الفنان ما بعد الحداثوي (بيرو مانزوني) من خلال تذييل توقيعه على عمله الفني الذي يمثل علبة




مهداة لا تحمل الا براز الفنان ذاته.. وبذا كان تهجم الدادائيون على النتاجات الفنية التي تتسم بالهالة والقدسية والمحافظة، اذ واجهوا أصنام العالم المقدسة بالتهكم والسخرية وفق نظرة عدمية عبثية فقد خطوا شاربين على بورتريت جيوكندا (دافنشي) ضجوا هذا الجمال الذي يتسم بالسحر والسكون بعبث دادائي يسخر من الأشياء.

هكذا هم الدادائيون أكثر ميلاً للفوضى والعبث..لقد استخدموا الأشياء الفائضة والمستهلكة في نتاجاتهم الفنية مؤكدين عنصر التذييل او التهميش بدلا من المتن مقوضين مركز الأشياء أبدا. فليس هناك من منطق ما يحكم حركة دادا...أنها فوضوية تواجه فوضى العالم بسلام الفوضى ذاته وهكذا كان فنانو ما بعد الحداثة اقرب منهم الى الفوضى والتحريض واللانسقية والتهميش ليؤسسوا جماليات فوضوية لا تعرف معنى التبويب او المبادئ او الثوابت فكل من دادا وما بعد الحداثة يرتج فوق قضاءات من الإزاحات.

ان دعوة الدادائيين الى ان كل إنسان يعد فنانا يعيدنا الى طروحات (جون ديوي) في فلسفته الذرائعية التي لم تفرق كثيراً بين الفنان والإنسان العادي وبين التجربة الاستطيقية وأي من التجارب العلمية والوظيفية الأخرى اذ ان كلا من الدادائية وما بعد الحداثة لم يتم اعلان أي منهما مواصفات استطيقية محددة بل غالبا ما كانت المسوخات والمشاهدة الاستفزازية والمغايرة للمألوف تشكل موضوعات




استطيقية بحد ذاتها وان العبث والسخرية والتهكم والمصادفة والدهشة والفوضوية والحرية تأخذ مدياتها الى حد لا يوصف لدى كل من الدادائيين وفناني ما بعد الحداثة.

لقد أنتج الدادائيون قصائد بغير شاعر.. وصعد فنانو ما بعد الحداثة من آليات التلقي وراهنوا كثيرا على المتلقي دون المنتج وراهن الاثنان على التجريب وعلى فن الفكرة والصور الذهنية.

# كاندنسكي : أبداً يعانق المطلق

اذ كانت التجريدية تعنى ببنائية ثنائية الابعاد في معالجاتها للعناصر الفنية بشكلها الخالص.. فهي بذلك أكثر مغايرة لحسية العالم الخارجي.. واقرب منها الى عالم الروح.. والخطابات البصرية التجريدية ومنها الخالصة أكثر تعبيراً عن ذات الفنان الخلاقة.. والتعبير هنا يرتبط بالكلي وتجاوز اليومي والتفصيلي.. تعبير يصل حد الرمز التجريدي.. ان لم نقل يرتبط بعالم الفكر والفلسفة وعالمي التنظير والتأويل.. وبذلك فان رسامي الفن الحديث يمتلكون رؤية روحية وفلسفية وجمالية تغذي خطاباتهم البصرية.

ان (كاندنسكي) ينقب في سيمياء بصريات الخطاب الجمالي سمعياً..اذ تشكل الموسيقى معادلاً لبنى مجاورة توظف في نسيجية قماشة خطابه البصري عبر أيقاعات لونية وخطية ، وقد صعّد من قيمة شكلانية العلاقات الخالصة فوق عالم التشخيص في تجاربه الاستطيقية عموماً.. وان كانت تجريدية ( كاند نسكي) لم تصل حد عتبة التطرف العقلي الخالص كما هو الحال لدى(بييت موندريان) اذ تضج الخطابات البصرية لدى (كاندنسكي) بالخطوط العضوية والحنين لأ نحناءات سطح الارض ومسميات الطبيعة والفضاء على الرغم من تمظهراتها التجريدية العامة.. فهو انما يوغل في التعبيرفي عالم من التجريد مشّذباً في الاشياء ترهلاتها التفصيلية وفي التعبيرية التجريدية يطفح الشكل واللون بالانفعال والاحتدام الداخلي.. وتصعيد للروحي والبدائي والنبوئي والبحث في الجوهر واللامرئي الاستطيقي الخالص بتوسماته ما وراء الطبيعية.. بما هو كلي.. مطلق.. في التسطيح




الذي يغـادر امتدادات العمــق ليفضي الى اللامتناهي على الرغم من الغنائـية التي تطفح بها منظومـته الفنية في الخطاب البصري.

ان (كانـدنسكي) يشرع في تجاربه نحو اللا تشــبيه.. اللا تشخيص.. والتعالي والتخلص من شيئية العالم المادي.. انها رؤى لا تنفصل عن المثل الافلاطونيـة ذات المسميات الروحية بنسغيتها الجدلية الصاعدة.. وتسامي الـروح.. وازاحـات نـصية نحو اللا موضوع.. وهكذا حال ارثوذوكسي متدين مثـل (فاسـيلي كاندنـسكي) في عـالم يعـاني صـراعاً عميقـاً بـين الروحـي والعقلـي.. بـين الـتقني والانـساني والثيوصـوفي.. في عـالم مـستقبلي يزخـر بالهندسـة والـصناعة والترسـانة الماديـة والحربية..ومباديء وتطبيقـات العقـل عمومـاً.. عـالم ينـسى أو يتناسـى ضـروراته الداخلية.. في هذا الصخب الشيئي المادي.. ليعبر بذلك (كاندنسكي) عن الضرورة الداخلية بما هو خالص من التجريد لكنه في الوقت ذاته مشبوب بالعاطفة.

ان (كاندنــسكي) يــسبر اســرار الكــون.. يــستبطنه.. يبحــث في روح فــن الموسيقى..هذا الفن الذي أشار اليـه الفلاسـفة المثـاليون والروحـانيون بأنـه الفـن الذي يفارق كل الفنون الاخرى.. ليتجاوز مقـولتي الزمكـان.. ليرتقـي في الـسمو بعيداً عن شيئية العالم ليصل مصاف الروح.. موظفاً عالم الموسيقى بطاقتـه الزمانيـة في بناءاته الشكلية المكانية.. ليعبر بذلك ليس عن العاطفة الانسانية فحسب بل عن استبطانات الكون الخارجي وعن هالات الروح.. مانحاً ايانا ابعـاد تجربـة اسـتطيقية توغل في تجريد يأبى الا أن يعانق المطلق.




## مفهوم الجمال في الفكر الفلسفي البراجماتي

لقد تعددت مسميات الفلسفة البراجماتية فسميت بالفلسفة الذرائعية والوظيفية والتجريبية العملية، وهي بشكل أو بآخر تعدّ تعبيراً عن البنية التركيبية للشخصية والثقافة الأمريكية وهي تضم أسماء كثيرة لرواد هذا التوجه الفلسفي أمثال(تشارلز بيرس، ووليم جيمس، وجون ديوي وآخرون)، ويعتقد هؤلاء بأن الفكرة ترتبط بما نقوم بعمله وبالمحصلة فمعناها يرتبط بنتائجها وآثارها العملية المترتبة عليها واصطلاح براجماتية مشتق أصلاً من اليونانية (البراجما)، والذي يعني الفعل أو العمل وهي فلسفة عملية أو فلسفة فعل كما أنها لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث الفلسفية وتعد طريقاً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني وإسهامها في ارتباط جميع الآثار الحسية المترتبة عملياً على هذه الفكرة وبرمجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال دينامية استجابات الذات مع الوسط الخارجي ممثلاً بالحياة.

إنها إقرار بالنتائج العملية وتطوير للاتجاه التجريبي وعليه فإن الفلسفة البراجماتية لدى (جون ديوي) ترفض عملية الفصل بين القيم الموضوعية والذاتية أو بين الغاية والوسيلة والفكر والواقع وما إلى ذلك، وإن الفلسفة لديه يجب أن تقوم بنقد منظم لمناهجها وأن تتقصى عملية فحص فروضها معتمدة التطبيقات العلمية التجريبية وعن طريق التربية يمكن أن تجد الفلسفة أساسيات تطبيقية لمفاهيمها لتنفتح على الحياة وتؤكد عمليات تنظيم السلوك الإنساني والتكيف

الاجتماعي بدلاً من عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية، ويرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه وأن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه. وهذه القيمة هي التي تحدد السلوك وتوجهه وإن الإنسان في الفلسفة البراجماتية يحتل دوراً ريادياً بوصفه مبدعاً فكرياً ومنتجاً تطبيقياً وعملياً فاعلاً مؤثراً في الوسط البيئي والاجتماعي الذي يتواجد فيه وهو لا ينفصل عن هذا الوسط الاجتماعي.. وإن السلوك الإنساني وطبيعة تفاعلاته الخارجية في تحول مستمر فالتغيير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وأن مُثلنا الأخلاقية يجب أن يؤسس لها وأن تجد تطبيقاتها السلوكية العملية شأنها شأن أي من المظاهر الأخرى.

إنّ الفلسفة الجمالية البراجماتية لا تنفصل عن الغطاء العام لهذه التوجهات الفلسفية فإن (جون ديوي) يؤمن بشكل مطلق بالتجربة التي تعتمد على الخبرة العامة ولديه أن الفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن لأنه يعيش نفس تجربته ويعاني نفس معاناته، والخبرة الجمالية لدى (جون ديوي) تتمثل بموقف الفرد عند تذوقه للعمل الفني من خلال إبداعه له أو تأمله أو نقده وهو موضوع يتمثله الأفراد جميعاً بغض النظر عن مسمياتهم الطبقية على مستوى الثقافة والتخصص مؤكداً على دمج الثنائيات في وحدة واحدة لها جذورها في صميم التجربة وأن الخبرة الجمالية لا تتميز بشكل كبير عن الخبرة اليومية وإن الفارق بينهما فارق كمي ليس إلا.. وهو يرفض أن يرتبط الفن بقضايا تعزله عن المنحى السلوكي التطبيقي الحياتي مثل ارتباطه بقضايا روحية ومثالية ميتافيزيقية عموماً لا

تعنى بقضايا الإنسان وتطور سلوكه وخبراته.. وعليه فقد جعل من الخبرة حجر زاوية في عالم السياسة والأخلاق والمعرفة.

وإنّ الإحساس الجمالي لدى (جون ديوي) يتم من خلال استجابة أو استقبالية المتلقي لمدركات حيثيات الوسط البيئي الخارجي ومقدار توافقه وانسجامه مع هذا الوسط وأن الجمال يقترن بالغائية والنفعية فمن خلاله يحقق الإنسان وظائف معينة فالجمال هنا إنما يصطبغ بالصبغة الإنسانية دون ترحيله خارج حدود التجربة والخبرة التطبيقية في قضايا فلسفية تمتاز بالتطرف المثالي كما أنه يرفض أن يخدم الفن بنزعة طبقية معينة فيكون حكراً على الطبقة الارستقراطية مثلاً.. والفن لديه لا ينفصل تاريخياً عن تمثيلاته التطبيقية النفعية اجتماعياً ولا تنفصل عن الميدان الخبراتي لتلك الشعوب، ووفق هذا التوجه فإن (جون ديوي) يرفض التفريق بين (الجميل) و (المفيد) وبين (الفنون الجميلة) و (الفنون التطبيقية) أو بين (الفن) و (الصناعة)، إذ إن الفن يجب أن لا يفقد غائيته وأن يرتبط بتطبيقاته العملية التجريبية ذات المنحى الإنساني الشمولي. والقيم الجمالية لا تنفصل عن القيم الاجتماعية والدينية والأخلاقية لدى الشعوب على مستوى التحولات الحضارية التاريخية.






## الخطاب البصري ما بعد الحداثوي......استطيقا الجسد

تتغاير المسافات اذ تتوالد اشكال جديدة بفعل جملة من الازاحات الهائلة الكفيلة بتفعيل قيم جديدة تجهض من قدسية الفن ومركزيته مما يستدعي بسط ذائقية استطيقية جديدة هي الاخرى في ظل هذا اللهاث المتسارع من لغة الاشكال والرؤى والصور في فن مابعد الحداثة..في عالم يقوم على خداع التقنيات وسحر حقل الصورة الجديدة من خلال تفكيك الأبنية الجاهزة وكسر أفق توقع المتلقي بسيل من التغريب واللاإرادي اذ يعد الجسد مادة ووسيط معا في فن الرسم وما يرافقه من إيماءات وطقوس ما بعد حداثوية....والجسد معبأ أصلا بالغرائز والانفعالات والأحاسيس وقوى اللاشعور والحاجات التي تأخذ إبعادا ايقونية ذات مسميات واقعية وطبيعية ورمزية....لتأرشف لنفسها تاريخيتها ولا تاريخيتها عبر انقطاعاتها والجديد الذي فيها طبقا لتوجهات فلسفية وتنظيرية ومنهجية معاصرة.

ويقترن الجسد تاريخيا بكم هائل من السلوكيات والممارسات الروحية والطقوس والوظيفة الاجتماعية بل يحتل الجسد إشكاليات وجدل فلسفي وروحي وعقائدي اذ كان يعتقد أفلاطون ان الماهيات تسبق الموجودات والمهم في العملية الإبداعية وغيرها من الحقول الاخرى الصور الذهنية والماهيات وليس المادة مقللا بذلك من أهمية الجسد وقدراته الحسية لتنتفي القيم الاستطيقية من ارض المعمورة

لتجد ضالتها في عالم المعقول..عالم المثل فما كان من ارسطو الا ان يغاير طروحات كهذه فهو يرى ان الموجودات تعد المادة قوام فيها..وان عالم الحس يشكل منظومة استطيقية تقوم على بنيوية نسقيه موازية في اثراءاتها الى عالم المثل وان الموجودات تسبق الماهيات او وفق طروحات كهذه وغيرها يشكل الجسد دلالات سلوكية فاعلة في حركة التاريخ وتفعيل عناصر فضاءات الكون الخارجي بالتغيير والتنظيم والتحليل بل وبالتثوير والتشظي وإعادة تفكيك البنى بجميع مستوياتها وتشكيلاتها عبر الخطاب الجمالي البصري مابعد الحداثوي اذ يعد الجسد حيثية من حيثيات الحضور الإنساني الفاعل بتأثيراته الفيزيقية وغير الفيزيقية والإنسان يأخذ اثراءاته الابستمولوجية في حركة تطور الفكر الفلسفي عموما عبر جدلية التئام او اختراق أحادية او ثنائية العلاقة بين المادي والروحي..النسبي والمطلق..الحسي والمثالي.

وليس من شك ان ما يصيب عصر ما بعد الحداثة تظهر انعكاساته ورواسبه في التشكيل الاستطيقي الجديد لفن ما بعد الحداثة الذي يأخذ مسمياته من مسميات هذا العصر حصرا والذي يقترن بجملة من الازاحات الكبيرة واهتزاز المنظومة القيمية ان لم نقل تقويض تلك المنظومة القيمية الأوربية بجاهزيتها وتقليدتها عموما واقتران ذلك بتحولات فلسفية ونقدية وتنظيرية وتحولات خطيرة على مستوى التقنية والأساليب والرؤى ولعل (نيتشه) قد عمق إزاحات كهذه عبر تبشيراته بمجتمع مابعد الصناعة مما يعيد النظر من جديد بقراءة النصوص وفق منهج تفكيكي يقوض من النسقية العقلانية ويشكك ببنائية المنظومة الفكرية

الأوربية واعتقاداتها الروحية عبر النقد النيتشي لطبيعة التوجهات العقلية للمجتمع الغربي والشك بالإلهة والمطلق وتأكيد نسبية القيم بجميع مسمياتها عموما وتأسيس مرجعيات عدمية للفكر الفلسفي الوجودي والشك بالاعتقادات الدينية وبجميع تصنيفات وتبويبات المنظومة القيمية وإشكالها المقدسة اجتماعيا وروحيا وفكريا....وقد عمق من مساحة هذه الهوة (هايدجر) من خلال الشك نفسه من كل مسميات المطلق والمثال والنظم المؤسساتية والتبشير بالتقدم في عالم يسوده اللامساواة والإحكام السلطوية الجائرة والحروب وايديولوجيا التحكم بمصائر الشعوب وتدجين المجتمعات وشعور الإنسان بوصفه ملقياً، وان عليه مسؤولية بلورة وصياغة قيمه الجديدة دون الحاجة الى قوى ما ورائية وفي هذا الصدد نفسه يحفر (جاك دريدا) من طروحاته مابعد البنيوية في خارطة اللاتاسيس في تهميش المركزي بل العمل على تقويض هذا المركزي من خلال إعادة قراءة مسميات كل أنواع الخطاب وتشظي كل الأنساق البنيوية التي تعتمد على القوانين الداخلية وتتخذ من المنهجية المنطقية سبيلا لها.

ان فن مابعد الحداثة فن يقوض كل التصنيفات والنظم العقلانية اذ يعد فن اللاترابط بعيدا عن منظومة العلاقات السببية..فناً متعدد الاشكال والرؤى دون غائيات ما..فناً تتحدد في نصوصه المعاني والإشكال في توليدية لانهائية التأويل لينتج فوضى تعكس حجم فوضوية وعبثية الوجود بل هو فن يقوم على إساءة القراءات اذ يبحث في اللاشكلي واللانهائي واللاقصدي ضمن عبثية اللعب الحر

والتفكيك والمصادفة والتغريب بعيدا عن فلسفات أحادية او ثنائية الأقطاب وبعيدا عن تراكمات الإرث الميتافيزيقي.. فن يقوم على الاختلاف والانفلات من كل مركزية او نظام..لتصعيد مدخرات قوى اللاشعور والياتها في الخطاب عموما في مجالات الأدب والثقافة والتشكيل.. اذ تعد تلك من الازاحات الكبيرة التي أعلنت موت كل من الإله والتاريخ والإنسان والمؤلف واهتزاز المنظومة القيمية الغربية واللعب في الأدوار بين المركز والهامش وزحزحة التوجهات الروحية في نظرتها للمقدس ببدائل من الطروحات الوضعية والمفاهيم العلمانية الحرة.

ويعد فن الجسد احد المحاور الأساسية للفن المفاهيمي الذي يعنى بالعملية الاسترسالية للفكرة والجدل المفاهيمي بين الخطاب الجمالي البصري والمتلقي، ويسمى أيضا بالفن الذهنوي او فن المفهوم كما أطلق تسميته(هنري فلانيت) في بداية الستينيات من القرن العشرين من خلال تأكيد ان العمل الفني يقوم عبر ما يوصله من فكرة او أفكار وان قيمته لا تكمن فيه إنما بالفكرة التي يوصلها الى المتلقي ويتم نقل هذه الأفكار والمفاهيم عبر أفلام الفديو...او عبر أجساد الفنانين والوثائق والصور الفوتوغرافية والخرائط والمخططات، وهناك تأكيد على تجريدية الصور الذهنية بمعزل عن المنحى المادي الفيزيقي الذي يعد وسيطا لنقل هذه المفاهيم والإشكال والصور محملة بخزين من الدلالات الذهنية والنفسية ويتضمن هذا الفن ثلاثة محاور تتمثل بفن الأرض وفن اللغة وفن الجسد.




وليس خافيا ان فن الجسد لا ينفصل عن جملة الازاحات التي مر ذكرها في دراستنا هذه..فهو يرتبط بشكل مباشر وغير مباشر بالتحولات القيمية..أخلاقية..جمالية...ذوقية..عقائدية..اذ يعد بشكل او بآخر هذه التحولات والإزاحات القيمية، وأحد اشكال التعبير التحريضي لمسميات العالم الخارجي وهو مادة جاهزة للتعبير شأنه شأن كل ماهو استهلاكي في عالم الحضارة التي يقوم على الآنية والزوال والموضة.

ويشترك فن الجسد في المجال التشكيلي مع بنى فنون الأداء..في فنون المسرح والرقص الدرامي والبانتومايم ومع الطروحات الجديدة للنحت الحي ممثلة بنخبة من الفنانين أمثال (تيري فوكس، فيتو اكونسي) وآخرين..اذ يعد الجسد شكلا جديدا للتعابير والمعاني والمضامين الجديدة في فن مابعد الحداثة..بل مادة أساسية للرسم..طروحات جديدة تؤكد ألغرائبي وكسر نخبوية الفن لفن يرتبط بعجلة الحياة ومتغيراتها السريعة...لفن يؤكد على الفعل والحدث..اذ يتم تشريح الجسد لونيا عبر تمظهراته الأدائية التعبيرية من خلال مناطق محددة من الجسد او عبر الوجه او منطقة الظهر..ومناطق أخرى، وقد يتضمن الكتابة أحيانا.

وفي فن الجسد يغدو الجسد ذاته سطحا تصويريا..بل لنقل مادة وسيطة ان لم يكن العمل الفني ذاته..ومثلما تدخل الأشياء في فن مابعد الحداثة مشروعية الجاهزية والاستهلاك يغدو الجسد استهلاكيا بل ويتشيأ مثله مثل أي من الأشياء الاخرى من السلع اليومية الاستهلاكية وهو هنا ليس فقط للإثارة بكل أنواعها

الحسية والجنسية منها بل يغدو عنصرا تحريضيا واستفزازيا كذلك..ويشكل فن الجسد خطابا بصريا يمتلك مقوماته البصرية بدلالاتها الرمزية المتنوعة وغالبا ما يمارس اشكال حركية مصاحبة للمنحى البصري.

ان فن الجسد يتحمل أشكالا بصرية تتضمن الوجه أيضا ومما لاشك فيه ان ذلك يقترن بشكل او بأخر بجذور فن الأقنعة.. وفن الوشم..وفنون الأداء التعبيري الاخرى مثل الرقص والتمثيل وهو يتماهى مع جوانب وظيفية أكاديمية او ممارسات وسلوكيات طقسية روحية تتصل بالأسطورة والدين وعالم الخرافة على الرغم من تباين الغائيات طبقا وتوجهات كل مرحلة زمنية.

ان ميل بعضهم الى ان يتحول شكل الوجه لديه الى شكل حيواني او ان يغدو جسده تقطيعات ملونة لإشكال تزيينية..اذ يعد ذلك ضمن توجهات نزعة أوربية تشتغل مع ما يسمى بفن الصرعات الجديدة..فن الصدمة..فن الدهشة..فن الاستفزاز والتحريض على بنية الجسد كسطح يحمل نصا بدلالات بصرية وغالبا ما يتم الرسم فيها او في منطقة البطن أيضا وغالبا ما يتصل فن الجسد بممارسات وطقوس شعبية على شكل احتفالات ومهرجانات وفيها تتجلى كسر أفق توقع المتلقي..فما عاد الفن حكرا على صالات العرض..وما عاد الفن يقتصر على فن النخبة..او يعرض ضمن حدود إطارات متعارف عليها بل هو فن مفتوح يتصل مع الوعي واللاوعي الجمعي..وفي الوقت ذاته يعد رسالة أي يحمل مضامين اتصالية واسترسالية للأخر في وسط ثقافي تتلاقح فيه الثقافات الرفيعة والشعبية معا.



# النقد الفني والتنظير الجمالي




## موندريان.. تجريدات النسغ الصاعد

ان مربعات ومستطيلات (موندريان) مساحات مسطحة تسحب العمق فيها الى اطرافها..كي تفضي الى اللامتناهي.. وهنا يتجلى ان (موندريان) في تجريداته الهندسية وهو أكثر تشدداً في منطقه العقلي من (كاندنسكي) الذي يعرف عادة بتعبيريته التجريدية الغنائية.. بمعنى آخر أن (موندريان) اقرب منه الى روح الخالص ان لم يكن في لجة الخالص ذاته.. اذ ينأى بعيداً عن الشيئية المادية والعلاقات الجزئية للعالم الخارجي.. انه يطفو فوق التفاصيل ليغدو كلياً.. وبذا فهو يبغي امساك الجوهري.. الثابت في هذا المتحول من العالم.. الماورائي خلف المنظومات الحسية عبر توسماتة المنهجية العقلية المنطقية في تنقيباته الاختزالية التجريدية الخالصة التي تغاير مسميات العالم الخارجي تغايراً كلياً.. فهو دون شك يمارس لعباً حراً من نوع آخر.. من خلال اشكال افلاطونية مثالية عقلية.. يكون فيها الجمال مكتفياً بذاته.. جمال يعد عتبة للمطلق.. من خلال معالجاته للاشكال الهندسيه التي تقوم على منطق رياضي صار يجد اشتغالاته في المستقيمات والزوايا القائمة.. ينتج اشكالاً توغل في التجريد المحض ليخلق بذلك استطيقا تقوم على عالم الرياضيات.. فهو يقدم اشكالاً خالصة دون موضوعات ما.. اشكالاً تحاكي الجوهر بمنأى عن المقولات الزمكانية النسبية..اذ يخلق عبرالمغايرة مقولات مطلقة.. بعيداً عن المنظور والتجسيم والتشبية.

ان البيئة الاستطيقية لدى (موندريان) بيئة مثالية فاضلة تقوم تشييداتها من خلال منظومة بنائية علاقاتية شكلية خالصة.. محكمة البناء الفني، بعيدة عن الافراط في التلقائية وفوضوية العلاقات الجمالية بعيداً عن الافراط في الحسيات.. فالحسي انما يرتقي مثالاً يحاكيه مع الاقتصاد العالي بالاحاسيس والوجدان وبانوراما الانفعال.. اذ ان انساقه الجمالية تأخذ انساق العقل ذاته.

ان (موندريان) يبدو اقرب منه الى فلسفة عالم الجمال الايطالي (بندتوكروتشه) الذي يرى الجمال ضرباً من الصور الذهنية اذ ان الجمال يفارق حسية المنجز الفني يرتقي عالم الروح.. والفن لدى (موندريان) ليس تعبيراً عن عاطفة انما تأمل في هذه العاطفة.. و (موندريان) انما يرسم لوحاته بالايقاعات الموسيقية التي تقترب من الزماني.. المثالي.. الروحي.. اذ ما على (موندريان) الا ان يقتنص الجوهري الذي يكمن خلف الاشياء في بانوراما من الماورائية.. ليخوض في استكشافات الكلي وسرية عالم الروح والمطلق.



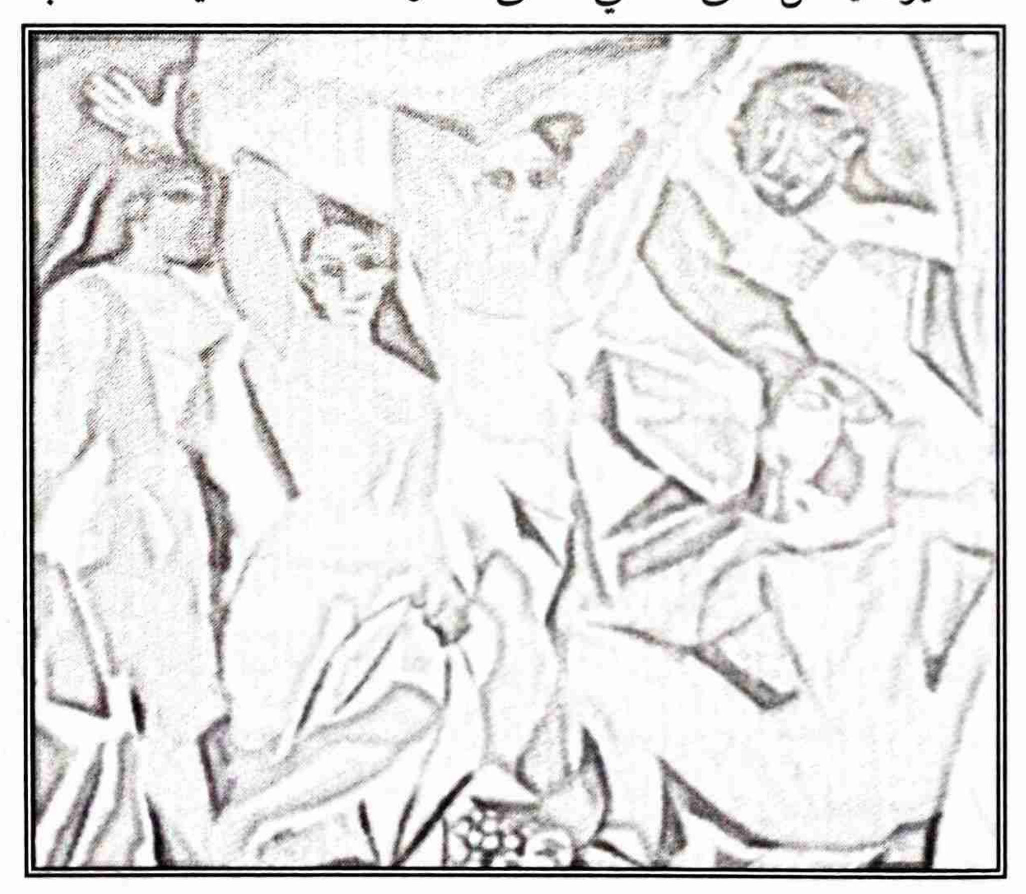

## آنسات آفنيون.. قراءة نقدية في ضوء نظرية التلقي

ان الاتجاهات المنهجية النقدية الحديثة وبالذات منها نظرية التلقي التي أفضت الى مشروعية إنتاج الأثر الفني تبدأ من حيث تلقيه.. وذلك انما يتوسم وعي وخبرة المتلقي بل وعدد القراءات ويتوقف ذلك ايضا على عدد القراء أنفسهم.. وطبقاً وتوصيف كهذا أمست هناك ثنائية معقدة ومركبة وتقوم هذه التركيبية والتعقيد على شائكية بناءات ومستويات ودلالات ومعاني النص فضلاً عن تعقد المنظومة القراءاتية ادراكاً وفهماً وتفسيراً وتأويلا لدى المتلقي، مع تأكيد خبرة ونضج وطبيعة مرجعيات نمط شخصية المتلقي.

وفي ميدان التلقي وضمن فضاءات اشكالياته.. يطرح السؤال نفسه مرات عديدة ليتشظى الى كم من المعاني الجديدة : ما الذي يجعل عمل فني مثل آنسات آفنيون عملاً ذا قيمة طليعية في تاريخ المنجز التصويري، اذ ان هذا الخطاب يثرى باكتفاءاته الاستطيقية قبل أي شي أخر، ويعد هذا بحد ذاته احد أهم المواصفات الكيفية في هذا العمل الفني.. والاعمال الفنية التي تعلن فعلها الازاحي عادة هي الاعمال التي تصرح عن اكتفاءاتها الداخلية بوصفها ذات امتلاءات تمنحها سمة إبداعية، ولاشك ان هذا الخطاب البصري الذي يمتاز بتفرده انما يشكل ضرورة للتأمل الجمالي حسب (كانت) لا متلاكه اطر نظرية ذات تأسيسات هي من الاهمية بشكل يتجاوز الممكنات والمحددات ليقوم على قوى افتراضية وتمثيلية تصل حد الاعجاز الفني فعلاً.




وطبقا لمفهوم المسافة النفسية حسب(ياوس) ومن خلال جملة من التشظيات والتنافذات على مستوى الجدل القائم بين المتلقي (المشاهد) والنص (اللوحة الفنية) اذ إن للمتلقي أفقاً توقعياً.. فتاريخ الرسم الاوربي عموما يصور الاشياء بمسمياتها حتى مرحلة الانطباعية الجديدة الى حد ما اذ أخذت حيثيات فن الرسم تعمل على كسر أفق توقع المتلقي، فطبيعة المنظومة التخيلية والسيميائية للنص الجديد تسمح بأكبر قدر من القراءات الجديدة.. وبما ان النص الجديد – الخطاب البصري لآنسات آفنيون يعمل على تشظي المعنى فالارتقاءات المتعالية للخطاب.



آنسات افنيون

البصري لدى (بابلو بيكاسو) في نتاجه البصري هذا انما تدخل ضمن خبرة المتلقي وتحدث عملية جدل ابستمولوجي بين خبرتين، خبرة مؤثثة لنظام كلاسي بمواصفات محددة.. واقعية.. مدرسية.. تسجيلية.. تشتغل مع انساق تراتبية تعاقبية وخبرة جديدة طبقاً لمحمولات الخطاب البصري الجديد شكلاً على الاقل ممثلاً بآنسات آفنيون بما يسمح بارتقاء المتلقي مما هو تجريبي الى كل ما هو متعال مثالي يشتغل ضمن مديات المغامرة التجريبية الجديدة سعياً وتشظيات قصديات النص الجديد لدى(بابلو بيكاسو).. اذ يفعّل في خطابه من تصعيداته للمنظومة : الصورية مثالياً فالمنجز التكعيبي عموماً بلورة حقيقية في عمليات التفكيك للأنساق البصرية وايغال منه في التجريد، اذ لا خلاف ان التكعيبية بحد ذاتها كانت فتحاً حقيقياً او عتبة مهمة من عتبات تخريجات مشروعية حركة الرسم التجريدي الاوربي الحديث.. ونوجز الأمر بشكل آخر.. وافتراضاً منا ان يقلب المتلقي هنا المنجز البصري (اللوحة الفنية) رأسا على عقب، ماذا ينتج عن ذلك..؟ ينتج منظومة بصرية من التشكيلات المفككة ذات التوجهات الشكلانية المجردة دون ادنى شك.. انها منظومة علاقاتية لانساق شكلية بما يؤلف نصاً لا يخاطب حسية المتلقي انما يخاطب ما هو عقلي لديه اذ ان الأنساق التكعيبية انساق عقلية مثالية.. فآنسات آفنيون لا يشبعن حاجات الافراطات الحسية لدى المتلقي، وفي مكاشفة اكثر جلاءاً

يمكننا القول ان(بابلو بيكاسو) غير معني حقاً بتصوير آنسات آفنيون بقدر ما هو معني بما وراء تسجيلية المنحى الصوري في هذا المنجز البصري.. اذ يحدث شرخاً في تاريخية قرون من فن الرسم الاوربي طبقاً لمواصفاته الحسية.. التسجيلية.. التوثيقية وان(بابلو بيكاسو) معني بنظام شكلاني نسقي جديد يشتغل تحت مظلة التوجهات التكعيبية.. هذه التوجهات التي تطرح اشكالاً جديدة وتقتصد في ألوانها حد الزهد، بما يستوجب على المتلقي آليات اشتغال جديدة على مستوى عمليات التلقي فآنسات آفنيون غير مزدحمات بالاثراءات الحسية كما في مستحمات (ديكا) على سبيل المثال فـ (ديكا) معني بنسائه تحديداً غير متناسين طليعيته في التحولات اللونية الجديدة لدى الحركة الانطباعية، اذ لا يقدم(بيكاسو) نساءً من لحم ممتلئ بمؤخرات تسد حاجات غريزية جنسية لدى المتلقي، وهو هنا شان المجنون المتعالي جداً (كوكان) عندما قدم نصاً ممثلاً بخطاب بصري جديد كل الجدة من خلال مسيحه الأصفر، فخطاب كهذا يوغل في الوحوشية والبدائية التي تخاطب كل ما هو بدائي وعذري في الروح.. اذ هو خطاب له اشتغالاته المنظوماتية المتعالية الترميز ليغاير بذلك كل حيثيات التسجيلية بل ويخرقها ايضاً، وهذا بحد ذاته يتطلب ستراتيجيات قراءاتية تتجاوز حيثيات الممكن الى ما هو افتراضي يتوسم تشظي المعنى بقدرة انتاجية توليدية ذات مجالات ادراكية استرسالية اكثر منها اتصالية لا تقف بحدود




الجاهز والمألوف لانتاج المعنى من جديد اذ ان منظومة الصورة تتجاوز سردية الحكائي بتمفصلاته الوصفية طبقاً لمنظومة تقوض من تشييدات الصوري الى ايماءات لا صورية بأنساق علاقاتية شكلانية تفجر اكبر قدر من التأويل فنصية الخطاب البصري لآنسات آفنيون تستدعي بداهة الرقص ايقاعياً في مديات من اللعب البصري التجريبي الحر الى ما فوقه، اذ يتوسم(بيكاسو) روح الاشياء ومثالاتها العقلية اكثر من توسمه لجاهزية الصورة ودلالاتها التوثيقية وهذا يذكرنا بعمل لـ (مارك شاكال) عنوانه على ما أتذكر فتاة تخرج من بيت ابيها – عندما سأله احد المتلقين ممن لا يعدو مدى تفكيره اكثر من مدى المسافة عن انفه – ولماذا تخرج الفتاة من بيت ابيها..؟اذ ان (شاكال) لم يكن معنياً بعنوان العمل الفني الذي يشكل كليشهات لديه ربما سوف تحدد من أفق القراءة لدى المتلقي، بقدر ما كان (شاكال) معنياً بمنظومة العلاقات البنائية الفيزيائية التي يحتاجها (شاكال) لموازنة السطح التصويري عند خروج الفتاة من بيت ابيها.. وان(شاكال) معني ايضاً بخرق المواصفات الجاهزة والتقليدية في التلقي.

بقدر ما ترى البنيوية ان المعنى انما يكمن في النص ذاته فأننا لا نقلل من أهمية النصية الشكلانية والسيميائية للمنجز البصري لآنسات آفنيون.. اذ يفرض هذا الخطاب سطوته الجمالية من خلال اكتفاءاته الداخلية ليكتمل هذا البعد ببعد

أخر يحدث جدلاً مع نصية هذا المنجز ويصّعد من ثيماته ومعانيه وطاقته الماورائية المثالية العقلية يتمثل بالمتلقي.. وفي حقيقة الأمر ان هذا المنجز برأيي يتجاوز مدياته العقلية المثالية اذ لا يتوقف بحدود منطق منظومته العقلانية المثالية اذ يتكئ مع منظومة اخرى حدسية تخيلية و الا فقد العمل أهم اثراءاته التعبيرية التي تميزه تفردا ممثلة بقدرته الابداعية التي لا تقوم الا على تصعيدات واكتظاظات ما هو فنطازي يستفز كل ما هو بدائي وبكر في قاع أرضية المحمولات اللاشعورية ويدغدغ قشرة المخ بالفكر المتعالي ويحفز العاطفة بسخونة الوجدان.

ليس هناك من شك بوجود جملة من التجاذبات والتنافذات بين النصوص الأدبية والتشكيل الجمالي ممثلاً بفن الرسم على مستوى العلاقات الزمكانية وطبيعة الرؤية والعمليات الادراكية اذ يستقبل المتلقي منجزه البصري آنسات آفنيون برؤية جشطالتية تمتاز بكليتها مما يضفي جوا من الجلال الجمالي بهذه الهالات من الكتل التي تبدو اقرب منها الى الكتل النحتية البطولية بما يمنحها هيبة جمالية لتفرض سطوتها النصية الى حد التقمص الذي لابد ان يصاحبه نوع من انواع التغريب لتصاعد آليات الحوار الجدلي بين النص والمتلقي.

ان ما يقدمه هذا النص من معطيات جمالية ومفاهيمية انما هي معطيات تمنح المتلقي ضرورات جديدة في التلقي الجمالي وكسر أفق التوقع لديه وتقويض كل

انواع المعارف القبلية التي تتحكم بمشاغل اصنام الرسم التقليدية.. اذ ان فن الرسم الجديد برؤيته الحداثوية هذه يؤكد حقيقة ترسخ مفهوم بوصف السطح التصويري آمسى وعاءاً تجريبياً لمنظومة من العلاقات الشكلية المجردة التي تفضي الى نوع من أنواع اللعب الحر وهذا بحد ذاته يقوض الرسم الاوربي عموماً بمفاهيم واشتغالات قراءاتية تستدعي بناء منظومة اثرائية لمتلقي يستقبل بداهة ذلك ويفعّل من ادراكه وفهمه وتفسيره وتأويله بوصفه منتجاً للمعنى.. وهذا بطبيعة الحال ليس ببعيد عن نظريات علم النفس المفاهيمي ممثلة بالنماذج التي لدى (اوزبل) و (برونر) مثلاً بل طبقاً لطروحات (ايزر) في مجال التكوينات الجشطالتية التي تمنح المتلقي القدرة على ان يضم الجزيئات المتجاورة في أطار مرجعي أعم واشمل لتأطير النسق الذي يربطها ويوحد بينهما بغية استخلاصه للمعنى بنظرة اكثر شمولية واحاطة بما يشبه ملء الفراغات والفجوات النصية واذا ما كان هناك من اغلاق جشطالتي فانه يكون افتراضياً لكي لا يكون هناك اغلاق حقيقي اذ ما ان يملأ المتلقي من فجوات سرعان ما تتراجع امتلاءاته مرة اخرى الى الخلف ليشكل نوعاً أخر من الفراغ الذي ينتظر الملء وهذا ما يسميه (ايزر) بالشاغر[1] وهذا يعيدنا الى الجدل الهيكلي

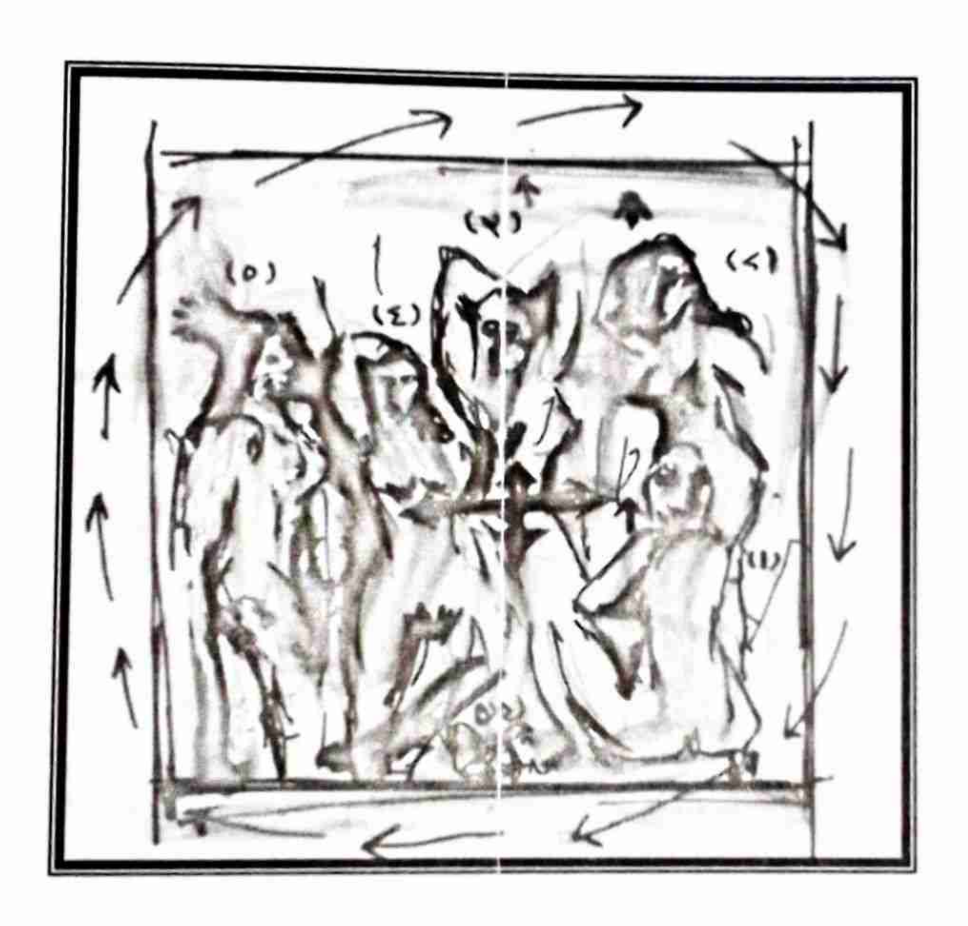
---

(1) الرويلي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ب.ت،ص196.




الذي يقوم على تضادية الأفكار لتعيد الآليات نفسها بشكل ديناميكي الى ما لانهاية وسوف نوجز ذلك في المخططات المنهجية في دراستنا الحالية.



مخطط صورة آنسات افنيون

ان الفعل الاداتي التقني الممثل في الخبراتية البنائية للمنجز البصري آنسات آفنيون من قبل فنان محترف مثل (بيكاسو) اذ نقر باحترافيته بوصفه لم يحدث تشظياً في عصره انما له تشظياتهً في تيارات فن ما بعد الحداثة اذ يعد (بيكاسو) فنان القرن الواحد والعشرين.. اذ يأخذ الفعل الاداتي التقني لديه مساراً شكلانياً يعنى ببنائية التكوين اكثر من دلالته او محتواه المضاميني وبما يعمّق الفعل الاسترسالي بسيميائية منجزه هذا وبيناءاته الشكلانية الكيفية بما يجعل من المتلقي يمارس فعلاً استقرائياً

من خلال سيل المعاني المستكشفة طبقاً لمسمياتها الشكلانية والسيميائية والمضامينية لتفعيل الممارسة التعويضية لدى المتلقي اذ ان منجزه البصري لا يتوقف بمحددات معينة بما يسمح للمتلقي بتشظي الممارسة التعويضية بنواتج وبدائل فاعلة ودالة بما يسمح بملء فجوات وشواغر المنجز البصري وان الممارسة التعويضية تأخذ مدياتها بفعل البنية التكوينية التي يتماهى فيها ما هو عقلاني بما هو تخيلي له اشتغالاته وسعة فضاءات الفنتزة التي يتمتع بها منجز بصري كهذا.

ان المنجز البصري لآنسات آفنيون يمنح المتلقي ميكانزم اشتغالي عال بفعل التغريب، اذ ان النص ممثلاً بالمعطى الجمالي لآنسات آفنيون يتضمن الدلالات بمستوياتها المتعددة التي تصعّد من الفعل التغريبي الذي يقوض مالوفية وجاهزية ما هو متعارف عليه من البنى النصية الشكلانية في عالم التشكيل البصري ممثلاً بفن الرسم ليكون المتلقي مشاركا فاعلا لا يتوقف بحدود الفعل التأملي السكوني مضيفاً باثراءاته التعويضية معاني ودلالات، جديدة اكثر توازياً واثراءات وتشظيات الخلق الفني لآنسات آفنيون خاصة وان التغريب هنا يشتغل على محورين يتمثل الاول بالفعل العقلاني الواعي واسظهاراته للمعاني الجديدة في حين يتمثل المحور الثاني بتجاذبات التلقي الوجداني العاطفي مع المنجز البصري، والتغريبي هنا طبقاً لتوجهاته البرختية يعمل على كسر مألوفبة المنجز البصري من خلال اختراق حجب التمظهرات الخارجية التي توحي بالسردية والوصفية لآنسات آفنيون اذ تعد




عتبة كهذا والتي تشكل عتبة تبئير لشد المتلقي اول وهلة ازاء المنجز اذ تتعالى بعد ذلك البنى النصية لهذا المعطى الجمالي فوق مشهدية كل ما هو واقعي وسائد بما يمنح جدلاً نستطيع ان نضفي عليه سمة التلقي الستراتيجي لطروحات كل منهما (المنجز – المتلقي) والتي تمتاز بالثورية والانتقائية بأعلى صورهما.. وطبقاً لـ (انغاردن) ان التركيبة النصية لمنجز آنسات آفنيون تقوم على بنيتين احدهما تمنح المتلقي بعداً تواصلياً مع منجزه البصري وبنية اخرى متغيرة لها اشتغالاتها طبقاً والمنحى الكيفي ممثلاً بالجانب الاسلوبي لآنسات آفنيون وان المعنى يكمن في الحوارية التي تتلاقح فيها كل من البنيتين بشكل تصاعدي ومن الضروري التنويه الى ان مسميات مثل التعالي والشعور القصدي وفاعلية اسهامات ما هو ذاتي تعد من الصيغ الواردة ضمن اشتغالات الخلق الفني لدى (بابلو بيكاسو) في تحفته الساحرة آنسات آفنيون بما يمنح موضوعته هذه وجوداً بوصفها بنية دالة في تماهيات من المعاني بمستوياتها القراءاتية المتعددة والتي بقدر ما لها من وجود فيزيقي لها وجودها الاثرائي التخيلي حسب (سارتر).

هكذا هو شان (بابلو بيكاسو) فنان محدث حد الاختراق فهو على الرغم من انسيابيته وبساطة خطاباته البصرية، الا انه يتكئ على انساق جمالية تعد مركبة ومعقدة ففي نتاجه البصري آنسات آفنيون يستمد مرجعيات تناصية تتوسم الفن الزنجي الافريقي اذ تبدو جلية تأثيرات فن الأقنعة على وجوه آنسات آفنيون




وبالذات منهن النسوة اللاتي يظهرن يمين العمل (1)- (2) فضلاً عن مرجعيات بنى تناصية أخرى ممثلة بالنحت الاسباني والفن الوحوشي والفن البدائي ولا يخفى تناصات سيزانية، اذ تبدو تأثيرات هذا الفنان الذي يشكل عتبة كبيرة في تأثيراتها الجمة في حركات الرسم الاوربي الحديث طبقاً لطروحات مفاهيمية وجمالية واشتغالات تجريبية حداثوية لها أثرها الفاعل في التوجهات التجريدية للرسم الاوربي الحديث وفي معالجاته التكعيبية التي تمثل البذرة التي تشظت حبيباتها الاخصابية لدى التكعيبيين اذ يظهر ذلك جلياً في المعطى الجمالي لديه في عمله (لاعبي الورق) و(جبل سانت فكتوار) وغيرهما من المعطيات الجمالية.

ان (بيكاسو) في منجزه البصري يفرش نساءه على كل ارجاء السطح التصويري بمعالجات تكعيبية تتجزأ في بناءاتها التكوينية هندسياً بشكل غير محسوس وتعرف عادة بزهو ألوانها وبساطتها العالية اذ تمنح نصية منجزه البصري فجوات تملأ من قبل المتلقي الذي يكمل استطالات النسوة بما يزيد فعل التعالي فيهن وبما يسهم بامتلاء النص وإضافة دلالات نصية فضائية تكمل بناءات منجزه معماريا افتراضياً من قبل المتلقي من خلال تفعيل سيادة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون على جميع أطراف السطح التصويري بما يلغي البؤر المركزية وبما يزيد من الهالة الجمالية لأجساد آنساته اللواتي يستوحين هالات الهيئات النحتية البطولية ليشكل المنجز عموماً بنية نصية فاعلة ودالة معاً في حواراتها واسترسالاتها والمخطط




الشعوري والقصدي فيها بما يسمح للمتلقي ان يتلاقح في حواريته وجدله الفكري وتنافذاته الوجدانية مع هذا المنجز.

ان الهالات النحتية البطولية لآنسات آفنيون تذكرنا بسيادة الكتل النحتية لدى (مايكل انجلو) الا ان الفارق بين هذين المنجزين ان إعمال(مايكل انجلو) تشتغل وفق محددات موضوعية معينة تشتغل مع الاغراض الدينية بما لا يصعّد من المنحى التغريبي كما في منجز (بيكاسو) آنسات آفنيون وفي تشظيه للمعنى ايضاً.

واذا كان المنجز البصري آنسات آفنيون طبقاً لطروحات بنيوية براغ وحسب (موكاروفسكي) يشكل بنية دالة بوصفها رسالة، لكن الرسالة هنا ذات محمولات لا تشتغل مع الذائقية السيسو-استطيقية اذ تتطلب هذه الرسالة بُعداً استرسالياً أكثر منه بعداً توصيلياً مما يستوجب تفرد في الخبرات التي تنشط ميكانزيما التفاعل بين المتلقي بتقنياته القراءاتية الخبراتية الفردية بمواصفاتها الانتقائية العالية القادرة على توليدية المعنى والتي تشتغل استرسالياً مع هذه البنية الدالة بما يسمح بتشظي المنظومة التأويلية لدى المتلقي اذ ان نصية هذا المنجز تشكل بنية دالة تسهم في تصاعد وتاثر منظومة خبراتية جديدة وبذا يكون الفعل القراءاتي فيها فعلاً خلاقاً في اكتشاف الذات المتلقية نفسها من خلال البوح غير المباشر عما وراء النص بمسمياته المتعالية.. واذا كان النص محاكاتياً في هذا المنجز البصري فان الفعل المحاكاتي فيه تحديداً فعل مستنير يحاكي الماهيات والأصل وروح القوانين.. اذ ان




البنية الشكلانية لنص كهذا بنية تتوسم الشكلانية الهندسية التكعيبية شانها شان طقوس الرسم لدى (سيزان) اذ يتم التركيز عند الرسم على ما هو اكثر ثباتاً، على ما هو جوهري من ذلك الذي لا تشوبه. سمة الطارئ.. ذلك الذي يحاكي قوانين الوجود.. اذ تم استلهام المثلث والاسطوانة والمخروط... تلك التي تمثل الاساس التكويني لنصية خطاب آنسات آفنيون.

تجاوز مادية المنجز ← تصعيد الفضاءات النصية (الى ما يمثل اصل الاشياء) ←البحث عن بنى نصية متعالية ودالة معا ←تفعيل المنظومة الشكلانية بتجريداتها العقلية + تلاقح حدس تخيلي ←زمكانية افتراضية.

وطبقاً لوجهة نظر العين الجوالة فان المتلقي يفترش بتوزيعات بصرية تنأى عن الآليات النسغية الصاعد او النازلة اذ تنسحب جميع الأشكال النسائية من العمق بموازاة اطراف السطح التصويري (انظر طبيعة الاسهم في مخطط – 1 – طبقاً لنظرة جشطالتية كلية ذات بعد احاطي يجمع بين كل النسوة (1- 2 -3 – 4 – 5) وبما يوحي بحركة دائرية.. لاحظ حركة الاسهم المحيطة بالنسوة في مخطط – 1 – وهذه الحركة الدائرية تؤدي دورا وظيفياً جمالياً على مستوى العلاقات الفنية توافقياً بما يخفف من وطأة استطالة آنسات آفنيون المبالغ فيها بالنسبة الى نظر المتلقي، ليس هذا فحسب بل هناك احساس بحركة النسوة نحو الامام ويظهر ذلك جلياً بحركة

آنسات آفنيون ممثلة بالأشكال (2-3-4) ثم انتقال بصر المتلقي من زوايا مربع المنجز البصري الى مركز المنجز ذاته.

انتقال بصر المتلقي طولياً مع استطالات النسوة← تحول بصر المتلقي بحركة دائرية ← تحول بصر المتلقي من مركز العمل نحو الامام ←تحول بصر المتلقي من اطراف المنجز الى مركزه.

ان وجهة نظر العين الجوالة لا تحافظ على وضع استيتكي محدد وانما تتسم بكيفياتها المتعددة والمركبة في آن واحد وهذا في حقيقة الامر له اشتغالاته لدى (بيكاسو) في رؤيته لرسم الوجوه المزدوجة التي تجمع بين الرؤية الامامية والجانبية اذ ان احد وجوه آنسات آفنيون ممثلا بشكل -1- قد تم معالجاته على هذه الشاكلة.

هناك دلالة ذات أبعاد تأويلية سايكولوجية اذ يتماهى (بيكاسو) بآنساته وبالذات منها شكل -3- الذي يحمل الملامح التشخيصية لـ (بابلو بيكاسو) وقد تعد تشريحات نقدية تحليلية بأبعادها السايكولوجية التأويلية هذه والتي تعبر عن المنحى الاسلوبي بمعالجاته الكيفية بوصف ذلك يعد دلالة باطنية لاشعورية اذ يعد الاسلوب الفني صورة من صور (أنا) الفنان ذاته ويمثل شكل -3- بنية نصية دالة تحتل مركز العمل الفني وتشكل بؤرةاشعاع ونقطة استقطاب للمتلقي معاً.. وهذا اذا ما سلمنا ايضاً ان الخطاب الفني يعد انفجاراً لاشعورياً في حياتنا الشعورية طبقاً لطروحات مدرسة التحليل النفسي وهذا يعيدنا الى تحليلات هذه المدرسة ازاء

(جيوكندا) (دافنشي) اذ يمارس الاخير تماهياته مع موديلـه (الموناليزا) اذ تم اعـلان فضائحية حفريات المسكوت عنه في تجليات ما هو خنثي في شخصية (دافنشي).

وفي هذا السياق نفسه يرى (هولاند) ان المعنى عملية ديناميكية اذ يتم تحـول الخيال اللاواعي بعد اكتشافه عن طريق التحليل النفـسي الى معـان واعيـة تكـشف بواسطة التأويل ومن غير المرجح ان يخطئ النص معناه، وان (هولاند) يلزم المتلقي باللجوء الى التحليل النفسي للكشف عـن نقـاب المعنـى اذ يـرى (هولانـد) بعـدم أمكانية فهم (النص) الا عبر التحليل النفسي فالنص لديه هو تحويـل اللاوعـي الى معنى [1].

ان كسر افق توقع المتلقي يتأتي بفاعلية تحول المسوخات الى منظومة استطيقية ترفل بالسحر ويمكن تلمس ذلك في شكل- (1)-.بمرجعياتـه الوحوشـية والبدائيـة وهذا بحد ذاته يتطلب متلقياً يمتلك ارضية خبراتية مهيأة للتعـالي اسـتطيقياً وهظـم القيم الجديدة وتمثلها واعادة تنظيم الفعل الرؤيوي فيها بما يشّظي تلك البنى النصية ويمنحها معنى وابعاداً دلالية جديدة.

---

(1) ايزر، فولفغانع: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد الحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987،ص37-39.

## بنية تكعيبية تفككية




← تفعيل منظومة الفهم ←كيفيات استطيقية جديدة

## تشظي معاني جديدة (لأشكال من المسوخات)

اننا عندما نشير الى تماهيات المتلقي مع كيفيات منجزه الجمالي انما يتم عبر تصعيد قدراته القراءاتية بتحول آليات القراءة الادراكية عبر تشياءاتها المادية الحسية الى اشتغالات ذات محمولات تعمل على بناء المنظومة الشكلانية ذات النظم النسقية التكعيبية التي تفضي الى كم من المقاربات الهندسية العقلية المثالية الموشاة بشحنة عاطفية رومانسية تصعّد من فعل تلك التماهيات.

ان مراجعة سريعة في قراءة نصية هذا المنجز البصري آنسات آفنيون تدلنا على مدى ديمومة هذه الاشكاليات في احداث حوارات بصرية.. عقلية.. فكرية.. وجدانية وبمستويات ومرجعيات متعددة.. حوارية تضفي جدل على مستوى التجاذبات والتناظرات الشكلية.. السيميائية.. الفضائية.. المضامينية.. الاسلوبية.. وعلى مستوى التلاقحات العقلية والوجدانية والمعطيات الافتراضية الجديدة فيها

والتي ترتقي باشتغالات لاتخلو من منظومة من فنتازية تقوم على ما هو حدسي تخيلي ولا يخلو ذلك من الدلالات الاستبطانية بحفرياتها السايكولوجية ممثلة بـ (أنا) الفنان وتمظهرات ذلك اسلوبياً بما يصعّد من تماهيات المعنى وتشظياته وعدم تحديده في اطر ما ضيقة.. بل ان هناك جدلاً لحراك من الديمومة تاخذ شكل استعارات ايحاءات من المطلق الذي يتجاوز شيئية العالم وحسية الاشياء، وبايحاءات حركية دائرية بما يشكل حراكاً لا توافقياً يمنح نصية المنجز القدرة على استفزاز المتلقي بصرياً فضلاً عن ذلك فان نصية المنجز البصري تتكشف فيها احتدامية البنى النصية الفاعلة التي تجمع بين العضوي والهندسي.. بين التخيلي والعقلي بين الحنين الى وشائجية مشيمية خط الارض والفضاء والتشبيه والتهيؤ والتجسيم والاحساس بالمنظور وبين التغريب في منظومة عقلية هندسية تتنافر مع حدسية التخيلي على الرغم من تلاقحاتها معه.. وتوليفات لمكعبات تشتغل بالتجريد الذي يتسامى على الوصف ويوغل في المطلق واللامتناهي انها خطابية مركبة ومعقدة.. الم يشر (عمانوئيل كانت) بمقولاته الفلسفية الجمالية الى حجم مخاضات ولادة الرائع اذ يتلاقح بين العقلي والتخيلي ضمن حيثيات المعادلة الصعبة.. ان الكتل الجسدية لآنسات آفنيون تندفع الى اطراف العمل ومقدمته في حين تخفف الدرجات اللونية الزرقاء الشاحبة في خلفية العمل من اندفاع آنسات آفنيون نحو الأمام فاللون الأزرق بتقطيعاته الهندسية التي تتوافق بشكل هارموني مع التوليفات التكعيبية للمنجز البصري.. وهو لون بارد يسحب نفسه عادة نحو الخلف مانحاً المتلقي




احساساً بمنظور خفي مفتوح وايحاءاً بالمطلق الذي يتوافق مع توجهات الهندسية التكعيبية التي تشتغل طبقاً لكيفيات تجريدية اذ يوحي التجريد ابداً الى المطلق.. هكذا تتصاعد حوارية من الجدل اللامتناهي الذي يفضي عادة الى سيل من المعاني..حوارية من الجدل القائم بين نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والمتلقي، كماان هناك بنى نصية دالة وفاعلة مثل آنسات آفنيون وبنى نصيَة مكتنزة طبقاً لمسوغات بنائية اذ تفّعل من دلالة الكتل الجسدية لآنسات آفنيون وتزيد من اندفاعها نحو الامام وفرض هيبتها وسطوتها الجمالية.

ان هناك ثمة ازاحات على مستوى التلقي، فاذا كان تلقي النص حسب (انكاردن) بتوجهاته التنظيرية تتخذ مساراً ذا اتجاه واحد من النص الى المتلقي فانها حسب (ايزر) تتخذ اتجاهين في آن واحد بما يفّعل بنى نصه وبما يسمح بملء فجوات النص بنظم خبراتية منتجة ومبدعة من قبل المتلقي عبر مسارين ينطلق احداهما من نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون وينطلق الثاني من المتلقي الى نصية آنسات آفنيون وبذا يكون المتلقي مشاركاً فاعلاً ومنتجاً لا يتوقف بحدود آلية ملء فجوات النص وانما يوغل في نظام حلقي لحوار جدلي يجمع بين النص بشكل متواصل بما يسمح بتثوير بنى نصية اميبياً اذ تنمو جدلية الحوار بين الاثر الذي يتركه نصية منجز الآنسات وفيض الدلالات والمعاني التي يمنحها اياه المتلقي طبقاً للطروحات التنظيرية لدى (ايزر).

وفي مجال آليات التلقي لدى (ايزر) وفي سياق توجهات كهذه وتبعاً لـ (هارتمان) فان المتلقي سعياً في هذه الكيفية يشعر بنوع من اللذة والمتعة في استكشافاته للمعنى.

هناك طروحات طبقاً لنظرية التلقي تشير الى انه اذا كان النص مألوفاً بشكل تام فان الوظيفة التواصلية مع التلقي لن تكون [1]. وبرأيي فان ذلك يدل على صواب مثل هذه الطروحات كما هو معروف بداهة ان يمتلك العمل الفني شروطه ومواصفاته التي تمنحه اكتفاءاته الذاتية وهذا ممكن بما هو عام على مستوى المعطى الجمالي فنحن نستقبل اعمالاً فنية ذات طرز كلاسيكية او ذات توجهات تسجيلية... ونحن ننبهر بتلك النتاجات لكن الكثير منها لا تحمل سمة المغايرة والتشظي او مسميات الخطاب.. واذا ما انبهرنا بها فان ذلك يتم على مستوى الاتصال بحدود اليات العملية الادراكية بما لا يسفر عن تفعيل قصديات مؤلف النص.. بل وبما لا يؤدي الى تشظي المعنى تناسلاته او اعادة تنظيم البنى النصية طبقاً لفضاءات من الهيرمنيوطيقا.. فالمعنى في نتاجات كهذه معطى مباشرة في النص وفق نمطيات فكرية وبصرية مدرسية وتسجيلية محددة.. اذ يرى (ايزر) ان المعنى غير معطى مباشرة في (النص) كما انه غير مخبوء في أي جزئية نصية وانما هناك

---

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية،ط1،ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة،199.،ص2.8.

بنيات متعددة ترسم مسارات مختلفة لاحتمالات المعنى وتشترط هذه البنيات اندماج المتلقي مع (النص) اذ يستخلص المتلقي المعنى الذي يعد خلاصة تفاعل تصوراته الذاتية وخبراته القراءاتية مع البنى النصية[1].

وبالمقابل هناك طروحات ترى ان النص الجيد انما يتمثل بالنص الذي يتمرد على السياق ويخرج عن اعرافه والمنتهك لبعض معاييره والمجاوز لمقولاته ذلك انه يزود المتلقي بطرائق جديدة للفهم ويؤثر فيه اثراً اشد من غيره نظراً لاختلاف سننه النصية عن سنن المتلقي التأويلية ولعل هذه المخالفة التي احدثها (النص) هي اخذ الملامح المميزة لفعلي الابداع والتلقي[2]، وهكذا تعد نصية المنجز البصري لآنسات آفنيون والذي يمتلك مسميات الخطاب بفعل حراكه الاداتي التنظيمي التثويري ضمن توجهات الحركة التكعيبية اذ يعد هذا المنجز ازاحة في فن الرسم تقوض قرون من تاريخ فن الرسم. اذ ان الاثر الجمالي هنا امسى سطحاً يفرش مخاضات من اللعب الحر تتشكل فيه منظومة من العلاقات والعناصر والانساق بطريقة جمالية لأشكال مغايرة للواقع، فضلاً عن ذلك فأن هذا الخطاب يشكل ازاحة بفعل

---

(1) الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب العربي، عمان،..3، ص32 .

(2) العقود، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب،الكويت،ص242.

تأثيراته بوصفه يعد مرجعاً للحركات الفنية التي تلته وفتحاً للبعض منها بفعل اثراءات مغايرته، وهذا يعيدنا الى مقولة (كوكان) موجهاً النصح الى صديقه (شوفينيكر).. (خذها نصيحة مني لا ترسم من الطبيعة بافراط، الفن تجريد، استخلصه من الطبيعة بالتأمل امامها وأمعن التفكير جيداً بالخلق الناتج عن ذلك)[1] وهكذا أمعن (سيزان) في الطبيعة بتامل افلاطوني.. تأمل عقلي مثالي.. ليلحظ ان الطبيعة..انما تقوم على ما هو اصل.. في مثالاتها من المخروط والاسطوانة والمثلث، اذ يشتغل الفن بمغايرة الطبيعة.. اذ يسن انساق جديدة لا تتوافق مع الطبيعة.. انساق تخرج عن المألوف لكل الانساق المعهودة في تاريخ الرسم، ونصية آنسات آفنيون تمارس نوعاً من أنواع اللعب الحر.. وهي تفارق اثراءات حسية اللون وتخمة العناوين الوصفية الجاهزة لتتشظى في لعبة الانساق الشكلية بحوارية تأملية عقلية لمتلقي يصعّد من آليات التلقي لديه يحدث جملة من التجاذبات والتقاطعات والتشوفات الاستكشافية والاضافات والحذف في فجوات وتلابيب وحفريات ومسوخات وتشريحات ما ورائية نصية آنسات آفنيون بشكل فاعل ومبدع.. بين نص يمتلك كل مقومات الانتقائية والقصدية وتفعيل كل ما يشغل آليات التلقي والخلق الفني.

---

(1) باونيس،الان : الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المامؤن للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد،199.،ص87.




ان منجزاً جمالياً مثل آنسات آفنيون انما يقوم على محمولات نصية دلالية مخبوة بما وراء النص وهي وان كانت دلالات عقلية فهي لا تخلو من فنتازيا تشرخ عاطفة المتلقي باشتغالات كيفية تعرف بالندرة والتفرد الاسلوبي الخلاق الذي يحقق أنواعاً من المتعة بمستويات متعددة لدى المتلقي.. حسية تجريبية.. وجدانية تخيلية.. عقلية تحليلية.. بدائية.. هالات نحتية بمرجعيات ابداً.. كيفية.. اذ يرى (رولان بارت) ان التواصل النصي والاستجابة له يتوقفان كلياً على مدى تحقيق مبدأ اللذة وان أبداع النصوص ما هو الا عبارة عن - متع اللغة - التي تحدث من خلال الانقطاعات الحاصلة في جسد (النص) طبقاً لذلك يكون التلقي هو اللذة المتمركزة في بنية (النص) المؤطرة لذا فان المتلقي لا يسجل او يدون لذته أثناء القراءة بل يكشف عن لذة الأخر (المبدع) والتي تتجلى من خلال معرفته او علاقته المثالية باللغة وتتحقق لذة المتلقي بشكل ضمني من خلال فاعليته ونشاطه في أبراز الوجه الآخر للفنان غير المرئي والكشف عن قوانين تحقيق ذلك في مادة النص[1].

---

(1) خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص129-13..

## إشكالية مفهوم الأحكام الجمالية

كثيراً ما يتساءل البعض عن ماهية الأحكام الاستطيقية، وعن ماهية الشيء الجميل. هل تكمن جماليته فيه حقاً أم نحن من يضفي عليه تلكم الأحكام الجمالية..؟ وهل نتوافق في أحكامنا الجمالية.. أم نختلف..؟ وسواء توافقنا أم اختلفنا.. فما مسوغات ذلك..؟ وما المتغيرات والعوامل التي تذكي أو تثبط تصاعد نسقية التجربة الاستطيقية..؟ وهل هناك من علاقة ما بين تلقي الموضوع الجمالي وبين مدخلات ومخرجات العملية الإدراكية..؟ أسئلة كثيرة تراودنا.. وهي في حقيقة الأمر ذات أصل فلسفي حيث يعرف (بول فاليري) الجمال بأنه كل تفكير فلسفي في الفن.

إنّ النتاجات الفنية عموماً كبنى استطيقية تعد منبهات أو مثيرات خارجية تتأثر بها إحساسات المتلقي من خلال حواسه العضوية والنظام الفسلجي الذي تقوم عليه واشتراط سلامة هذه الحواس في استقبال ما يمكن استقباله من مثيرات الظواهر الجمالية على أن من الضروري التنويه إلى أن المستقبل أو المتلقي إنما هو معني بكليته تجاه الموضوع الجمالي مما يخلق ضمن هذا التوجه وضع مؤشرات يحدد بها تجربته الاستطيقية حيال موضوعه الجمالي علماً أن عملية التلقي الجمالي إنما ترتبط بكم من المتغيرات.. حقاً أن الإدراك يمنحنا المعرفة بطبيعة المدخلات المستلمة عبر الحواس، وإن تعمقت آلية الإدراك بعمق الشخصية المدركة ولكننا كمتذوقين

متفاوتين في تجربتنا الاستطيقية ومقدار استبطان وتأملية القيم فهناك من يتذوق القيم الجمالية خالصةً.. حيث هناك من يقرنها بارتباطات أخرى خارجة عن ميدان عوامل دخيلة كما هو الحال لدى من يقرن الموضوع الجمالي بعناصره وعلاقاته الفنية التي تمنحه صورته الاستطيقية بحياة الفنان الذي أخرج النتاج الفني وبالمحصلة فالتعاطف الرمزي لا يكون حقاً بين المتلقي والموضوع الجمالي بل يكون تحديداً بين المتلقي ومنتج الموضوع الجمالي.. فهناك من لا يتذوق قصيدة شعرية لـ(آرثر رامبو) أو (شارل بودلير)، وإنما يتعاطف رمزياً ووجدانياً مع شخصية (رامبو) أو (بودلير) ذاتهما.. أو من لا يمنح نفسه وكليته في (الغربان فوق الحقل) لـ(فنسنت فان كوخ) وإنما يمنح كليته وجدانياً مع شخصية (كوخ) ذاتها، مما يستدعي إعادة التقييم ومراجعة الأحكام الجمالية بين من يصدر حكماً جمالياً على النتاج الفني كبينة ذات حياة مستقلة بذاتها وبين من يصدر حكماً على النتاج الفني في ضوء تعاطفه مع منتج هذا النتاج الفني.. غير متناسين ما للمتغيرات من دور حساس وفعّال على مستوى العملية الإدراكية والتذوقية بل على مستوى التجربة الاستطيقية عموماً وطبيعة الأحكام الجمالية الصادرة فيها.. فالمنحى المعرفي.. الثقافي الذي يمثل جزءً حيوياً من الخبرة الشخصية لدى المتلقي و أقصد بالثقافي هنا ليس على مستوى الإطلاع الدراسي الأكاديمي بل أيضاً على مستوى الخبرات الإثرائية التي ترتبط بالمحتوى الشكلي كخبرات بصرية.. فالفنان عين بعقل خبراتية في لغة الأشكال وتوزيعها وعلاقتها في فضاءات سطح المنجز البصري تشكيلياً غير

أن المؤلف الموسيقي إذن بعقل خبراتي في عالم الأصوات وفرق بين هذا وذاك.. فضلاً على متغير العادات والقيم حيث يمنحنا هذا المتغير الذي يضم متغيرات ثانوية كثيرة هي الأخرى موقفاً استيطيقياً يمتاز بالخصوصية والتفرد في رؤية وسماع وشمية.. الأشياء فالمتلقي المسلم له أبجديته وقاموسيته على مستوى اللون والخط والملمس والفضاء عكس المتلقي المسيحي الذي يمتلك هو الآخر قاموسيته الإدراكية والذوقية تجاه العالم الخارجي.. وهذا ما يفعل فعله لدى كل من الفنان المسلم والفنان الأوربي والمسيحي مثلاً فشكل أنف أفريقي لدى الزنوج الأفارقة يمتلك مواصفات جمالية تصل حد الكمال والأنموذج غير أن تلك المواصفات لا تنطبق لدى متلقي أسترالي على سبيل المثال.

ومن المتغيرات الأخرى التي لها أثرها الفاعل في العملية الإدراكية والذوقية هو مقدار الاستعداد لتقبل التجربة الاستطيقية.. فحظ المتلقي الذي يمتلك معرفة بسيميائية الأشياء غير حظ من لا يمتلك ذلك من المتلقين إذ تشكل هذه الإثراءات خبرات سابقة تهيئ المتلقي لاستقبال الموضوع الجمالي الجديد بتوافقية أعلى بمن لا يمتلك مثل هذه الإثراءات.

كما أننا لا نغفل مستوى الذكاء لدى المتلقي ونمط التفكير السائد لديه إن كان تفكيراً تأملياً أو نقدياً أو علمياً أو خرافياً ... ومقدار اقتراب حظ هذا التفكير من نمطية الاستدلالات العقلية وفضاءات الحدس وطبيعة الأخيلة والرؤى فيه..

فرجوع أو ردود فعل التغذية الراجعة تجاه موضوع خيالي ما كواسطة اتصالية تختلف بين عالم فيزياء وشاعر أو فيلسوف.. ومتغيرات أخرى لا مجال للخوض فيها.. وبالتالي فالحكم الجمالي يتفاوت هو الآخر بين المتلقي العادي والفيلسوف والصوفي.. وهذا غير منفصل إطلاقاً عن العملية الإدراكية والذوقية وطبيعة الحكم الصادر لدى كل منهم تجاه الظواهر الجمالية.

إننا لا نطالب أن تكون هناك معايير ذاتية ذات قياسات محددة في المجالات الجمالية وإن توفرت في عدد محدود من الظواهر فأصحاب النظرة الموضوعية يجعلون من السمات الجمالية في الشيء الجميل قواعد لا خروج عليها يتفق عليها الجميع فالأحكام الجمالية في تمثال فينوس أنموذج لكل معطى جمالي آنذاك : وهذا يعد بحد ذاته تطرفاً والخروج عن حقيقة الجمال الذي لا يركن إلى منطق ما سوى منطقه الخاص به لذا فلا موضوعية محددة أو صارمة في القيم الجمالية الموضوعية إنما تتمثل بالوعي لفهم حقيقة هذه القيم وإطلاق الأحكام الاستطيقية وفق المنطق الجمالي بتحولاته وتبدلاته إزاء كل ظاهرة وفي أي مجتمع وعصر فطبيعة البيئة التي تهيأت ونضجت بها تلك القيم الجمالية : لذا فالتقسيمات الحادة والتصنيفات الجدولية الباردة والإحصائيات ذات الاستدلالات العقلية الصارمة تشكل هدماً وتحريفاً في الكثير من الظواهر الجمالية التي تبحث فيها : فإن يضع باحث ما جدولةً لقياس المطلق في الأعمال الفنية أو يضع مؤشرات محددة للإمساك باللامرئي في




نتاجات (كاندنسكي) أو (دي شيريكو) على سبيل المثال من جانب آخر لا نطالب بأحكام جمالية تغالي في تطرفها من خلال مغالاتها في ذاتيتها إزاء الظواهر الفنية المتعددة : فكم عدد المعجبين من المتذوقين لنتاجات فنية لفنانين مغمورين معاصرين لـ(كوستاف كوربيه) رائد فن التصوير الواقعي دون أعماله ثم ينقلب الحكم الجمالي رأساً على عقب لصالح نتاجات (كوربيه) دون نتاجات معاصريه، وكذا هو الحال في نتاجات (بول سيزان) و(مونيه) و (كوخ) و (كوكان) ...

والنتاج الفني بشكل أو بآخر يمتلك مواصفاته ومقوماته الفنية والاستطيقية التي تمنحه موضوعية وجوده والمتلقي يطالب بالمشاركة الحية: بل بالمعايشة الاستطيقية لهذه النتاجات وحسب رأيي الخاص حسياً وعقلياً معاً فالنتاج الفني يعد ضرباً من العقلي والخيالي معاً لينتج عن ذلك حكم استطيقي يجمع بين الذاتي والموضوعي ليجمع بين معادلتين متطرفتين مكوناً وسطاً أكثر نضجاً في حكمه الاستطيقي وعليه فنحن مطالبون بتمحيص الحكم الاستطيقي الصادر من قبل الناقد والفنان وعالم الجمال والفيلسوف والمتلقي العادي ... إزاء ظاهرة جمالية ما ولكننا لسنا مطالبين بالضرورة بالأخذ بكل ما يصدر من أحكام حول تلك الظاهرة من قبل الاختصاصات والتوجيهات السابقة فلكل منها منطقه ومحدداته.. بل ومحمولاته التي ينطلق من خلالها حكمه الاستطيقي.


النقد الفني والتنظير الجمالي




## هنري روسو.. اسطورة الفنان الساذج

ان الفن الذي يرتبط بخامات بيئية وبمرجعيات محلية او تاريخية محددة.. يعد من الفنون التي تقترن بمزاج واخيلة الفنان ذاته وبمحمولات الخزين الرمزي اللاشعوري اذ يمكن ان تنتج عن هذه الفنون أساليب ترتبط بروح الجماعة أوأساليب فردية مبدعة ويمكن ان تمتزج في فنون كهذه رموزأسطورية وخرافية.. وهي فنون تطفح عادة بالخيالي والحلمي والمباشرة والتعبير الآني، واذا كانت السماجة والسذاجة من المفاهيم المرفوضة سلوكياً، فإنها تعد من الخصائص الاستطيقية الحساسة في النتاجات الفنية الفطرية.

أن (هنري روسو) يمثل اختراقاً حقيقياً لزمكانية العالم الخارجي لحدسيته النفاذة ازاء القانون الذي يتحكم بالعلاقات الموضوعية.. اذ يمثل اختراقاً للمنظومة العقلية المنطقية، وكما ان نتاجات (غابريل غارسيا ماركيز) تطفح بالواقعية السحرية تطفح أعمال (روسو) بواقعية سحرية تتسم بالمباشرة والقدرة التخيلية العالية وبنسيجية سطح تصويري محكم البناء في كل من وحديته العضوية والفنية بمشاهد تمتاز ببساطة التعبير وتشكيلات بنائية تغرق بالسذاجة والبدائية.. انها غائيات الفنان وقصديته بأن يتكئ على موسوعة لا منطق الاطفال والبدائيين في مخرجاتهم لسيميائيات خطاباتهم البصرية.. رسماً ونحتاً.. اذ كما البدائي يخترق مقولات التطور في الفن.. يخترق (روسو) مسميات عصره برؤاه البدائية الساحرة..

اذ لامنطق للفن اصلاً.. لاتبويبات..لا تصنيفات احياناً.. فالفن يخترق بالسخرية وتارة اخرى بالجنون.. والسحر أو العبث أو بالسذاجة.. أو بالخنائة او في اسطبلات الخيل المفعمة بالشبق الجنسي في فن يتضخم بالغريزة.

ان الخطابات البصرية لدى (هنري روسو) تشد المتلقي بأيقاعاتها السكونية وبرائحة الارض الخام والنباتات الخضراليافعة التي تغسل وجهها بالبراءة وهي تبز الفضاء باستطالاتها.. أنها أيقاعات بكر.. مثل من يلامس سطح الماء أول مرة.. أو مثل بكرية لحظات الخلق الاولى.. خطابات تنصت بدقة وعمق الى روح الطبيعة ببدائيتها ودهشة رؤيتها للمرة الاولى.. و (روسو) بدائي يمتلك قنوات استقبال عالية الحساسية عبر آليات الحدس في مديات البصر والسمع معاً الى ما وراء الاشياء ليقتنص صيده من لقى الصور الذهنية اذ يعالجها أستطيقياً في محترفه البدائي الخاص جداً ليشوبها بالسحر تارة بالخيال تارة اخرى.




# كازيميرماليفتش..ثيوصوفيا التجريد

ان الرسام التجريدي اقرب منه الى روح الخلق.. فهو يضع قيماً جديدة..اشكالاً.. الواناً.. مغايرة الى مسميات العالم الخارجي.. ينفخ فيها أصل الاشياء والروح وشمولية جلال الكلي.. ينتج اشكالاً متعالية.. تتنفس بالمثال المتسامي.. فهو غير معني بنمطيات وحسيات وتفاصيل العالم المحيطي.. بقدر ما هو معني في تجريد هذا العالم.

و(ما ليفيتش) ينتج اشكالاً جمالية تكتفي بذاتها.. ومفرغة من كل الحسيات الا من اختزالات الوجدان الذي يتقنه تأملي.. بل تأملياً فقط.. ينتج اشكالاً تتشذب روحياً لتطفح بالخالص.. بالجمال الذي يكتفي بمنظومة علاقاته البنائية المسطحة التي تغادر مرئياتها فهي لا تحط رحالها الاعند ما ورائيتها.. اذ ينظر (ماليفيتش) ثيوصوفياً الى المطلق ذاته.. فهو يبحث ابداً في تفوقيته الى ما يتوازى فيها مع الاحساسات الخالصة.. شأنه بذلك شأن (شوبنهور) عندما تغدو الذات لديه ذات عارفة تتسامى فوق كل الاشياء.. ذات تتحررمن عبودية الارادة.. وتنغمرفي الغبطة الكاملة..في النرفانا.

و(ماليفيتش) يبلغ اقصى انواع التجريد.. يمتد في مسطحات دون عمق ما.. يصطدم به.. اذ يسحب كل محدوديات العمق.. الى اطراف اللوحة..كي يمتد في اللامتناهي مثل موسيقى لا تمتد الا عبر زمن لا متناهي.. وحركة الروح، فـ

(ماليفيتش ثيوصوفياً ينغمس في النقاء الخالص والاحساس المحض من خلال مذهبه (السوبرماتزم) فتتجلى اشكاله هندسية.. نقية اللون.. مثالية.. متعالية.. تتشرب بالمثل الافلاطونية.. وينأى بعيداً عن انحناءات الخطوط والاشكال ذات المشابهة مع عالم الطبيعة بافراطاتها الحسية والعاطفية.. فالخطاب البصري لدى (ماليفيتش) يشتغل وفق منظومة هندسية تقوم على اساس تفعيل العلاقات الرابطة والخطوط المستقيمة التي تشكل اساسيات في تكويناته الثنائية الابعاد بخصائصها التجريدية المختزلة لينتج عنها اشكالاً تفضي الى جمال خالص لا ينفصل عن مقوماته الروحية.. فـ (ماليفتش) في تكويناته هذه يتحرر من شيئية المرئي والطبيعة الشوهاء وتراكمات التفصيلي فيها.. بل يتحرر من الموضوع ذاته.. ليجد نفسه يعانق مثاله اللامتناهي وفق جدل افلاطوني صاعد يتجاوز صخب اليومي وعبودية الاستهلاكي.. اذ يوغل (ماليفيتش) في ثيوصوفيا لا تقوم الا على الخالص.

## البوب أرت.. وقائع وانطباعات

إذا كانت فنون ما بعد الحداثة أكثر توافقاً مع التوجهات العامة للفلسفة الذرائعية لدى (جون ديوي) فهي تشكل غطاءاً مفاهيمياً بشكل مباشر وغير مباشر بمثل هذه الفنون..إذ أعلن (جون ديوي) ضمن خطابة الفلسفي هذا، ان لا هوة، تفصل بين الفيلسوف والإنسان العادي في آليات التجربة الجمالية ممثلة بعملية التذوق الفني...إذ لا توصيفات منمقة لطبقات اجتماعية مترهلة كما كان يحدث في توصيفات فن الصالونات، والفن إنما ينسج آليات تطبيقاته في الحياة بعيداً عن سلبية موقف الفن من الحياة كما في فلسفة (شوبنهور) و(برجسون) و (كروتشه) ولا ثنائيات تفصل بين المسميات..إنما هناك وحدة تجمع بين النسبي والمطلق..بين الذاتي والموضوعي.. وان نمنح للجسد اثراءاته و مدياته كما نمنح للنفس مدياتها.. وما عاد الفنان يعتزل في صومعة يتأمل من خلالها فحسب بعيداً عن مخاضات الحسية الفعل والتجريب.. إذ أمست اشتغالاته بعيدة عن الماورئيات.. وعن مواصفات المقدس والجليل.. بل بحدود الحسي والعابر الذي يسد الحاجات الإنسانية.. وان نحدث في البيئة ما نحدث.. اذ ان توازننا النفسي انما يتوقف على مقدار تكيفنا مع هذا الوسط البيئي.

لقد أمسى الفن واعني بذلك فن ما بعد الحداثة، خاصة لدى فناني الـ( Pop Art) – فن الحياة – اذ ان على الفن ان يكون في متناول الجميع، وكذلك هي

الفلسفة ان لا تكون مثالية ما ورائية متطرفة لا تبحث بحدود الانطولوجي الإنساني، وان يتفاعل الفن مع مخرجات و طروحات و إفرازات مجتمع ما بعد الصناعة موضوعة وخامة ومادة وتقنية وتعبيراً.. لذا استنفذ الفنان الشعبي ما يجمع من تراكمات الخردة في فن يسمى فن التجميع.. وفي خليط من المواد.. في ورش عمل لا تختلف كثيراً عن ورش الإحياء الصناعية.. وهنا تكمن الانقلابية الكبيرة في آليات التلقي ضمن هذه الإزاحات الهائلة من التحولات في عالم الفن.

وليس من شك ان استعراض الجاهز في النتاجات الفنية ضمن توجهات فن – البوب أرت – لا ينفصل بشكل أو بآخر عن معطيات حركات أخرى مثل الدادائية التي كانت رد فعل على الفن ذاته اذ تم نسف المعايير والقيم الاستطيقية والذوقية السائدة ضمن الأنساق السوسيو – استطيقية او ضمن مسارات وحقول الحركات والاتجاهات النقدية والتنظيرية المعاصرة، إذ كانت الدادائية رد فعل على المحافظة والتدجينات الباردة لدى الطبقات الارستقراطية.

ومع إن الخطاب الثقافي والجمالي ما بعد الحداثوي يتلاقح فيه كل من الثقافات الرفيعة والشعبية إلا ان توجهات - البوب أرت - تعد انتصاراً للثقافة الشعبية.. أنها عصب الشارع الأمريكي.. بضجيجه وازدحاماته وإعلاناته وإيقاعاته الموسيقية وأغانيه.. واذا كانت الجاهزية.. احد مسميات مخرجات فن – البوب ارت – فالصناعة لا تقدم لنا إلا الجاهز من الأشياء واذا كانت الصناعة تعد

البداية الحقيقية الخلاقة للفن وفق توجه حركة الباوهاوس فهي تشكل احد المرتكزات الأساسية في نتاجات - البوب ارت - وليس خافياً ان (مارسيل دوشامب) هذا الفنان العبثي قد عرض إحدى نتاجاته من الفن الجاهز الذي يغاير كل مسميات الفن ويكسر أفق توقع المتلقي بعمله الذي يمثل (مبولة) وقد ذيل توقيعه عليه.. وبذلك فليس من الغرابة ان يطلق على حركة البوب ارت بـ(الدادائية الجديدة).

إن فناني البوب أرت يعمدون الى تقويض الحاجز بين الرسم وبين النحت اذ تأخذ النتاجات الفنية لدى البعض منهم تكوينات ثلاثية الإبعاد، وإنهم من خلال نتاجاتهم للفن الجاهز انما يقدمون بيئات جمالية جديدة لا تنفصل عن حراك ومخاضات الثقافة الشعبية الامريكية معتمدين رسومات وإشكال حفظ الأغذية الجاهزة والملاعق والأرائك والساعات وقناني المشروبات الغازية وأجهزة وأثاث المنزل وصور المشاهير من الفنانين أمثال (مارلين مونرو) و (الفس برسلي) وغيرهم.

ان فناني البوب ارت يمنحوننا فنا يستلهم مقوماته من مفردات وحيثيات الحياة.. لكنها فنون لا تسقط بالنمطي والتقليدي.. أنها فنون ذات اشتغالات واقعية جديدة تتلاقح مع كل ما هو تغريبي واستفزازي.. تشتيت ذهن المتلقي، او إعادة قراءته للعمل الفني.. كسر أفق التوقع لدى المتلقي.. أحداث إساءة قراءة..

تشظي لا نهائي من توليدية المعاني.. أنهم يقدمون لنا.. ما يقدمه خطاب (ميشيل فوكو) التذييلات التي تتخفى وراء الواقع.. وإعلان للمسكوت عنه.. إعادة قراءة لهذا الذي يسمى مهمشاً، لحفريات وطروحات و ركامات حول الجنون والسلطة والخنثية والجنس والمنزوي لمجتمع ما بعد حداثوي له إفرازاته ومعضلاته واشكالياته لفنون تشتغل في صخب دراما هذا اليومي وازحامات العابر فيه، ويمكننا تلمس كم هائل من الإعمال الفنية التي تتمثل فيها ملامح الجنسية.. الخنثية.. الذكورية..كما في عمل (ريتشارد هاملتون) (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة.. مستهواة هكذا؟) او في إعمال (ألن جونز) من خلال تعاقبية رسوماته التي تشتغل على المنحى الخنثي او في إعمال (ايف كلاين) التي نفذت على نفس توجهات رسامي الفعل من خلال سكب ألوان زرقاء على فتيات عاريات يلقين بأجسادهن على قماشات الرسم لينزلق اثر اللون على تلك القماشات وسط أجواء من الموسيقى وحلقات الجمهور.

ان للصور الفوتوغرافية وفن التلصيق فاعلية حساسة في نتاجات فن البوب.. وان لذلك مرجعياته في فنون الحداثة ممثلة بنتاجات الداداثيين والتكعيبيين الذين مارسوا فعالية فن الكولاج في معالجاتهم التقنية.

لقد أفاد (ريتشارد هاملتون) بشكل مباشر او غير مباشر من الفنان الانطباعي رغما عنه (ادوارد مانيه) من لوحته المسماة (غداء على العشب) اذ تشكل هذه




اللوحة استفزازاً للمتلقي من خلال امرأة عارية تنظر دون مبالاة نحو المتلقي، وان الصورة التلصيقية لدى (هاملتون) والمسماة (ما لذي يجعل بيوت اليوم مختلفة.. مستهواة هكذا؟) تضعنا إمام امرأة راقصة بنهدين محاطين بنسيج معدني لماع ورجل عار يمسك بيده مصاصة قد دون وسطها مختصر مفردة – شعبي – POP- وتظهر هذه الصورة الإشكال في جو منزلي يزدحم بالماديات والحسيات في مناخ راقص يدلل على الثقافة المعاصرة وقد تعددت فيها ملامح الحسية واللذة الجنسية والجاهزية والعابر من الموسيقى والحيادية تجاه الاخر واللامبالاة.

يبدو أن رسومات (ديفيد هوكني) ليست ببعيدة عن السمات العامة لرسومات (جان دبوفيه) الذي تبوب مرحلته ضمن الحركة (التعبيرية التجريدية) إذ يشتغل كل منهما في عالم من المسوخات والدهشة ومشاكسات الطفولة وتأكيد مساحة المحمولات السايكولوجية والرسوم التحريضية التي تثير السخرية والتهكم بمسحتها التعبيرية التي تصل أحيانا الى حد أشكال الرسومات الكارتونية بما يمنح كل منهما مغايرة كلية في تاريخ فن الرسم عموماً اذ تفرز هذه الإسقاطات والمعالجات فردانية ذات أسلوبية واضحة الملامح.






# جماليات الرسم التجريدي

يُعد التجريد في فن الرسم عملية اختزال وتهذيب في الشكل وصولاً إلى جوهره ورغم أن للتجريد إمداداته وأصوله الحضارية التاريخية إلا أنه كحركة فنية ذات تأسيسات رؤيوية جمالية ظهر ممثلاً بنتاجات (كازيمير ماليفتش) و (فاسيلي كاندنسكي) و (موندريان) و (شونميكرز) و (جاكسون بولوك) و (تيوفان دوسبورغ) وآخرين.

والتجريد لغة اللاتواصل مع معطى العالم الخارجي مما يعني مغايرة للمدركات الحسية ولماديات العالم الخارجي وبالتالي عدم النقل الحرفي لحيثيات هذا العالم.. وكما نوهنا في تعريفاتنا السابقة للفن من أنه ليس بواقع وهو معطىً صورياً شكلانياً..

وأن الانطباعيين والتكعيبيين قد أسهموا بشكل أو بآخر في بلورة حركة الفن التجريدي، إذ أن أحد تعريفات السطح التصويري الحديث بأنه سطح مستو أي تغطيه الألوان بنظام معين بوصف الموضوع الجمالي يملك مقومات وجوده في بنيته الشكلانية الاستطيقية.. إذ أن الشكل هنا يتسيد العمل الفني ولا يوجد شكل بدون دلالة أو معنى أو مضمون ما.. والشكل عموماً لا ينفصل عن المادة والتعبير، فالشكل عند (موندريان) يتصل بكل ما هو هندسي قائم الزاوية، إذ أن هذه الأشكال أنما تبتعد عن المنحى الطبيعي لأنها عملية استبعاد لكل ما هو عضوي وطبيعي لديه..

واللوحة التجريدية تقوم على أساس من تكوين جمالي ذي بناء داخلي يتسم ببنائية عناصره وتماسك أجزائه بوحدة نسيجية لا تنفصل عن دلالاتها النفسية




والروحية تبتعد عن مادية وحسية الأشياء إلى ما وراءها فتقترب كذلك من الإيقاعات الموسيقية بمدياتها الزمانية فتمسي بذلك أقرب منها إلى عالم الموسيقى وتمتاز هذه النتاجات في المنحى العاطفي والروحي العاليين فيها، كما هو الحال في أعمال (كاندنسكي) الذي تنحو نتاجاته الفنية منحىً تجريدياً غنائياً، في حين تمتاز أعمال (موندريان) مثلاً لتصعيد المنحى العقلي لديه، إذ أن تشييدته لعناصره الجمالية تمتاز بالهندسية والحدية التي تفارق ما هو عاطفي لتتسم بالتأملية العقلية ويعد الرسم التجريدي أعقد في أساليبه وتقنياته من الرسم التمثيلي التشخيصي إذ أنه فن التعبير الآني لحركة العاطفة والروح.. وفن التعبير عن الرؤى والحساسية الاستطيقية العالية..

ويعد الفنان (بول سيزان) يشكل رافداً مهماً لاتجاهات الرسم التكعيبي والتجريدي من خلال توظيفاته للأشكال الهندسية في رسوماته ذات المرجعيات الأفلاطونية إذ تعد أشكال المربع والمثلث.... جوهراً ونماذج استطيقية تم توظيفها لدى الحركات الفنية التي قدمت بعد سيزان.

والرسم التجريدي لدى (كاندنسكي) نوع من الرؤيوي يقدم بعمله لمحات من الحقيقة الأكثر عمقاً من العالم المادي الذي نعرفه وهو يشير إلى أنه لا وجود للشيئية في تصور الأشياء في قاموس فن الرسم لديه والمشكلة لديه أمست كيف يخلق صورة مجردة من الشيء.. إنه البحث عن الشكل الخالص.. ومما يجب التنويه عنه أن (كاندنسكي) يعد مُنظّراً في المجال الفني والجمالي وله أطروحات فكرية وتأملية في الرؤيوي والروحي، وهذه الأطروحات بدأت تجد تطبيقاتها في فن الرسم لديه ومعنى الرسم لديه يتناوله من زاويتين نفسية وروحية وأن يقرن الألوان بالاتجاهات

الخطية ويؤمن بحساسية تعبيرية اللـون والـشكل في رسـوماته التجريديـة وان يعـبر الرسم عن حقائق النفس الداخلية وأن يقترن الرسم بالموسيقى وتأكيد قيمة الرسـم اللاموضوعي المجرد من الشيء.

وعموماً ففن (كاندنسكي) يمثل نمط (التعبيرية التجريدية) في حين يمثل (بيـت موندريان) النمط الثاني ممـثلاً في التجريديـة الهندسـية. ويمكننـا أن نـتلمس مظـاهر تجربة رسام تجريدي آخر ممثلاً بالفنان (كازيمير ماليفتش) الذي له توجهاته في الرسم التجريدي الهندسي.. بأشكاله الهندسية المحضة، إذ بلور ما يسمى بـ(الـسوبرماسية)، والتي تؤكد موضوعة الإحساس المحض البعيـد عـن الـسردية والتشخيـصية المحملـة بالمعـاني والـدلالات الواقعيـة مـن خـلال رسـوماته ممثلـة بالأشـكال الهندسـية في المربعات والمستطيلات والدوائر التي تمتاز بتجريـداتها وصـفاءاتها وحـدتها فهـو لا يتورع من رسم مربع اسود أو دوائر سوداء فوق سطح أبيض في لوحاته الفنية.


النقد الفني والتنظير الجمالي




## جاكسون بولوك........استطيقا التيه

في ضجة ديناميكية هذا الحركي..وفورة الآني..يندفع(بولوك) في هذا اللهاث المتسارع تاركاً فرشاته جانبا ليصب لا نقول ألوانه..بل وجداناته.. وضروراته الداخلية..صباً من خلال سيل من الألوان السائلة في فضاءات تتسم عادة بالحدة ليغدو ذاته جزءً من حركة الرسم..فنتاجاته لأتعد انعكاسا لحوار داخلي..إنما انعكاس لحوار ديالكتيك.. واحتدامية ذات صخب ورنين ما بعد حداثوي..احتدامية حادة النبرات عادة.. بل انفجار هائل لطاقة شاعرية من الضرورات الداخلية بما يولد عنها إشكاليات ذات محمولات لكل أنواع التيه واللاإرادية..انفجار لاشعوري يحدث مرة واحدة في حياتنا الشعورية شئنا أم أبينا.

انفجار هائل من الخطوط اللونية..لا فضاءات لها..إلا فضاءاتها هي تحديدا..ان الشكل لديه يغدو محض أرضية أميبية لأ إشكال محددة فيها..لتتماهى في نهاية المطاف معلنة فنا لا شكلياً.. فـ (بولوك)عادة يتسامى فوق تقليديات سطوح اللوحات ليغدو السطح التصويري لديه محض خطوط تشكل أثارا لإجرام سماوية لا بداية او نهاية لها في هذا الكون الشاسع..إذ ان (بولوك) يشظي العاطفة.. ويصعد من هذا الذاتي الى رحابة المطلق..إذ يقوض كل إشكال المركز وكل الهامش في السطح التصويري لديه يغدو محض مركز لا بؤرة محددة فيه.

ان الخطاب البصري الجمالي لدى (بولوك) يغدو محض شباك لصيد المتلقي ليولج في مصيدة من الفخاخ..إذ ما علينا إلا ان نتيه..فهي خرائط للتشذر والتبعثر والتشتت اذ لا معنى محدد نتوسمه فيها..انها معاني تتصاعد لتنفتح بعد كل إغلاق




جشطالتي..لتكشف عن ما فيها من معان جديدة في كل مرة نخوض فيها تيارات اللاأدري الوجودي لديه الذي يتمثل بصور ذهنية..تتجرد عارية لتفضح احتدامية كل أبجديات المسكوت عنه لديه من العبث والغثيان والتمرد طبقا لفعل ازاحي..ان إعماله تشكل خارطة لأمريكا جديدة تختلف كل الاختلاف عن ملامح أوربا خلال الخمسينيات والستينيات..لتتفرد بالجرأة والصراخ الذي يصاحب موسيقى الجاز..ديالكتيك من الميلودراما تتصاعد لتعلن الشكل الحقيقي لهذا البدائي فينا أبدا..بدائي مثقل بالرومانسية الموشاة..والمنتشاة معا بالشعر..الشعر وحده..الشعر الخالص الذي يشبه شكل التجريد الخالص..اذ ان (بولوك) شاعر ينفجر برؤى اللون الذي يشبه شكل الدهشة في ملحمته (التعبيرية التجريدية).

يتحرك (بولوك) ضمن مساحات فضفاضة كجزء من الحدث في هذا الفن الفعلاني ليصب ألوانه صبا دون تخطيط مسبق او التنبؤ بالنتائج..انه يعمل في لذة من التجريب فاللاشعور لديه يؤثث جمالياته أيضا..جماليات جديدة من الفوضى..فوق أرضية قد أعدت للعب الحر فقط..اذ لا يبحث (بولوك) عن الأشياء بل يجد كل الأشياء مرة واحدة في لعب كهذا..وهو لا يتورع ان يستخدم سيلا من التقنيات عبر ألوان سائلة وكميات من الرمل تفرش أحيانا بأداة (المالج)..مستخدما تقنية التنقيط متحركا في إرجاء السطح التصويري اذ يغدو جزء منه.




# الانزياح وتقويض منظومة الأنساق العقلية في الخطاب الجمالي البصري في فن ما بعد الحداثة

ما عادت فنون ما بعد الحداثة تشتغل مع العمق والبؤر المركزية.. فهي فنون تتماهى بالشيئية.. وحقيقة هذه الشيئية بوصفها شيئية واقعية.. ولكن بشكل آخر.. بشكل يصيبنا بالدهشة التي تستمد مقوماتها من واقعية تقترن بأيقونات جنسية رمزية.. رموز وصور تحريضية.. أشكال اكثر من حيادية.. تزدحم بالصور النكوصية والذاتية ودلالاتها السايكولوجية.. صور تحدث ضجة بصرية.. ذهنية.. تشوش افكارنا.. ولاضير ان تفارق تلك الصور والرموز القضايا الفلسفية الكبرى اذ تتجه نحو العارض والساذج والمهمّش والمنبوذ والمقصي.. ولذلك في حقيقة الأمر مسوغاته.. وأسبابه.. اذ ان الخطاب البصري في فن ما بعد الحداثة يقترن بجملة من المؤثرات والمنعطفات.. بل ولنقل الانزياحات الكبيرة والمدمرة لمنظومات قيمية هائلة في المنجز التشكيلي. جاعله منه يتخذ مسميات جديدة في خطاب فن ما بعد الحداثة.. هذا الخطاب البصري في لهاثه الدؤوب وراء اليومي والصاخب.. اذ يلاحق الصور الشخصية للنجوم السينمائية.. كما في الأشكال المتكررة للممثلة والمطربة الأمريكية (مارلين مونرو) والصور الشخصية للمطرب (الفيس برسلي) والصور الخاصة بعلب (لشوربة) وقناني (الكوكا كولا).. وخطاب كهذا لا ينفصل عن طروحات فلسفية ذرائعية تهمش من شأن المثاليات وتقطع صلتها بكل ما هو مقدس وما ورائي وتؤكد عنايتها بالعقل ليس بوصفه جوهراً خالصا بل بوصفه غائية فكرية ترتبط بجملة من السلوكيات الفاعلة في الخلق البيئي لتحقيق اكبر قدر من التوازن من خلال عملية التكافؤ مع حيثيات البيئة وتحرير الطاقة الحسية

للإنسان وان التجربة الاستطيقية لا تختلف عن أي من التجارب الأخرى وحتى البايولوجية منها إلا بحدود مسميات نوعية معينة، وان الفنان لا يختلف عن أي إنسان عادي.. لذا أكدت حركة (فلوكسس) ضمن خطابها الجمالي بان الجميع فنانون على السواء.

وبغية تشوف حقيقة خطاب ما بعد الحداثة وطبيعة حجم الانزياح فيه والتمهيدات التي قوضت من منظومة الأنساق العقلية في هذا الخطاب بطروحات لابد من توطئة تاريخية بحدود استعراض الطروحات والأفكار التي مهدت لذلك.. ولنبدأ بطروحات (هيراقليطس) وهو احد الفلاسفة الطبيعيين والذي يرى ان الوجود يمر بحالة من الصيرورة اذ هو في حالة تغير وتبدل دائمين.. وان طبيعة اللوغوس لديه يكمن بـ (انك لا تدخل الى النهر الواحد مرتين فثمة مياه تجري من حولك) وهنا تبدأ عملية تقويض منظومة الثابت بالمراهنة على فاعلية المتحول.. وتتصاعد الطروحات طبقاً لهذه التوجهات مع الفلسفة السفسطائية ممثلة بفلسفة كل (برتوجوراس) و (جورجياس) وآخرين في نظرتهم الشكية فهم يشككون بالحقائق جميعها بوصفها حقائق نسبية ووضعية فالمعرفة الحسية لديهم تقوم على آليات حسية تضلنا ابدا وليست المعرفة العقلية طبقاً لهذه النظرة السفسطائية بأكثر يقينية من المعرفة الحسية وان الظاهرة الجمالية ظاهرة إنسانية لا ترجع الى ما هو مقدس كما كان يقرنها شيخ الفلاسفة المثاليين (أفلاطون) اذ يقرن هذه الظاهرة بأصل الهي يقوم على معتقدات نظرية الإلهام لدى الاغريق وان الإحساس الذاتي لدى السفسطائيين يقترن باللحظة العابرة ويعد الانسان لديهم مقياساً لكل الأشياء وبذا كانت السفسطائية ثورة على العقل والعلم معاً.. وتعد هذه الفلسفة تقويضاً




للانساق العقلية وتأكيدا لحسية التجربة الجمالية والتي تعد من مواصفات الخطاب البصري الجمالي البراجماتي ما بعد الحداثي.. واذ ما تعرفنا الى فلسفة (سقراط).. فأنها فلسفة لم تجعل من القيمة الجمالية قيمة مطلقة اذ ربط (سقراط) الجمال بالغائية.. بالوظيفية والنمطية وليس خافياً ان الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي يتسم بالنسبية وليس الاطلاق ويقترن بالجوانب الوظيفية والصناعية.. بل بمدى تحقيقه منفعة للانسان ليقترن هذا الخطاب بالاستهلاكية وحركة السوق وهذه برأيي تعد ازاحة كبيرة في توجهات وغائيات مسارات هذا الخطاب.

على الرغم من ان كلا من (ديكارت) و (كانت) يعدان أول من أرسى مبادئ الحداثة في الغرب.. الا ان (ديكارت) قد فعّل من دور الجانب الذاتي كما فعّل من دور المنظومة الحدسية.. هذه المنظومة ذات الاشتغالات الكبيرة بكل ما هو متخيل ورمزي ولا شعوري يقوض ما هو عقلي في الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثي.

كما ان شكلانية (عمانوئيل كانت) قد مهدت الى موضوعة اللعب الحر لدى (شيلر) فضلا عن تاكيداته على.. الذات. و. الحرية. و. التخيل ودور كل منها في الظاهرة الفنية وتاكيداته على نسبية الاحكام الجمالية وهذه مواصفات قد اشتغل عليها الى حد كبير خطاب فن ما بعد الحداثة. ان لم تكن تشكل اهم محاور هذا الخطاب الذي يتمتع بالذاتية والحرية والتخيّل وتشظيات الرسومات التي توغل في عالم الطفل وفنونه وآدابه كما في اعمال (جان دبوفيه) و (ديفيد هوكني) واخرين.

وبقدر مانستفيد من طروحات (هيجل) هنا بوصفه فيلسوفاً مضامينياً ينتصر للفكرة في نهاية المطاف.. والتي تنتج عبر صيرورة جدلية من التضادات في صراع

الافكار.. وهذا بطبيعة الحال يشظي من المعاني.. ويمنحنا قدرة لانهائية من التأويل وامكانية افادة ذلك على مستوى نظرية التلقي التي اشتغلت على المعنى وتشظياته لدى المتلقي وفي مجال (الهرمنيوطيقا) فضلا عن طروحات (هيجل) في مسالة مبدأ الحيوية والحركة الذي جعله اساساً في تقسيمات الفنون لديه علما ان فنون ما بعد الحداثة قد افادت من موضوعة الحركة بحيث ظهر هناك اصحاب الرسم الحركي والفعلاني كما في الحركة التعبيرية التجريدية ولاشك ان تمهيدات (هيجل) حول (موت الفن) و(موت التاريخ) اعقبها (موت الاله) لدى (نيتشه) وموت الانسان لدى (ميشيل فوكو) و(موت المؤلف) لدى اصحاب نظرية التلقي.. ولا شك ان فلسفة(سوزان لانجر) التي ترى ان الفن عملية خلق لاشكال تعد رموزاً تعبر عن الوجدان البشري والرموز هنا هي رموز تمثيلية وليست استدلالية تشتغل مع المنظومة الحدسية.. رموز تعبر عن الوجدان البشري والحياة الباطنية و لاشك ان هذه لا تنفصل عن مرجعياتها لدى (كاسيرر وبيرس وبرجسون وكروتشه) الا ان لهذه الطروحات امتداداتها ومقارباتها هي الاخرى على الاتجاهات النقدية ما بعد التفكيكية خاصة في مجال (الهرمنيوطيقا) فالخطاب البصري ما بعد الحداثي يزدحم بافرازات حضارة مدينية لها اكتظاظاتها المعقدة صناعياً وتقنياً واعلامياً واقتصادياً.. في ظل ثورة معلوماتية هائلة مما يفجر الرموز ودلالاتها وطاقاتها التأويلية.

ان المقولات الفلسفية والجمالية لدى (شوبنهور) بوصفه يرى ان الجمال يقوم على (الكثرة) و (التنوع) وهذه تعد رؤية فلسفية هي من الاهمية في موضوعة دراستنا هذه فرؤية كهذه تعد خرقا للمقولات الارسطية..اذ يرى (ارسطو) ان الجميل انما يتواجد بالمتناسق من خلال قدرته على الانسجام وان الرؤية الابداعية




للفنان تكون اكبر كلما كانت قدراته العقلية اوسع.. وبهذا يقوض (شوبنهور) الانساق العقلية في مفهوم الجمال لدى (ارسطو) وبذلك يمهد (شوبنهور) الى موضوعة منظومة القبح في العملية الابداعية وان الخطاب البصري لفن مابعد الحداثة يشتغل على الكثرة والتعدد.. فهو خطاب لا هوية له.. وغير متجانس وليس احادياً او ثنائي الاقطاب مما يرشح مقولات (شوبنهور) في هذا المجال.

وليس من شك ان فلسفة (فريدريك نيتشه) كانت مطارق تدك كل اساسيات المشروع الحداثوي وتقوض المركزية العقلية في المجتمع الغربي.. وكانت لها تاثيراتها المباشرة على مقولات كل من (دريدا) و (فوكو).. اذ ان فلسفة (نيتشه) قوضت المنظومة القيمية للميتافيزيقا والشك في الحقائق بوصفها عاهرة وتؤكد مقولاته الفلسفية على نسبية القيم فهي لديه قيم وضعية مع ايمانه بعدم منطقية الوجود وينظر الى الحداثة بوصفها انبهارا اذ تقوم على ارادة القوة المحضة.. واذ كان (ديكارت) يعد اول من عمّق من اشتغالات الذاتي في الفلسفة فإن (نيتشه) يعد اول من اعلن ملامح العدمية في الفكر الفلسفي لذا يعد اباً روحياً للوجوديين.. ولا يخفى ان الطروحات الفلسفية لدى (نيتشه) تشكل انزياحاً كبيراً في تاريخ الفكر الفلسفي كما اثر بشكل مباشر وخطير على خطابات ما بعد الحداثة عموماً ومنها الخطاب البصري الجمالي وقوض من الانساق العقلية في خطاب كهذا.

ولا نغفل دعوة (هايدجر) الى تفكيك الميتافيزيقا بما يؤدي في النهاية الى تقويض جميع مرتكزات الوجود الانساني عندئذ يبقى الانسان عارياً من الاوهام امام حقيقة الوجود الانساني.

ولقد كان لنظرية التحليل النفسي من خلال الادبيات النفسية لدى (سيجموند فرويد) وتلامذته في هذا المجال.. الاثر الكبير في نسف المنظومة القيمية عموماً في مجال الفن والادب خاصة بعد ان تم تفعيل اشتغالات طروحات هذه النظرية في هذين الميدانيين اذ قوض (فرويد) من منظومة العقل وأكد على قوى اللاشعور والتي افاد منها السرياليون مادة اساسية في اعمالهم الفنية التي تقوم على تفريغ محمولات قوى اللاشعور والتنفيس عن الرموز الجنسية بل الانتاج تحت مظلة الجنون ذاته كما فعل ذلك (سلفادور دالي) اذ يرى (فرويد) ان قوى اللاشعور والتنفيس عن هذه القوى يجد ارضاً خصبة في عوالم الطفولة والكبت والصراع والجنون والاحلام والهلوسة والجنس، ولا شك ان مسميات كهذه تعد فضاءات مهمة في الخطاب البصري ما بعد الحداثي من خلال اشتغالات هذا الخطاب مع المنظومة التخيلية الذاتية بابعادها السايكولوجية المعقدة التي تكسر تراتبية الانساق العقلية وتشكل نتاجاتها بذلك انزياحاً لكل ما هو تقليدي وشعوري وارادي وعقلي ومتفق عليه في ابجديات خارطة التشكيل البصري رسماً ونحتاً وتوليفاً.

وفي السياق نفسه ضمناً واستراتيجياته في التفكيك يعمل (جاك دريدا) على تدمير مركزية العقل والكلمة وهو لا يقر بالفلسفة الاصيرورة وباللغة الا استعارة وبالانسان الا عالماً من اللاوعي والاختلاف.. ولديه ان الثنائيات محض اسطورة.. وهو يقصي المركز واللوغوس والنظام والحضور والكوجيتو ويؤكد الخرافة والجنون والهامش واللاشعور والتبعثر والغياب واللاأصل واللاتاريخي.. وبلاشك ان هذه الاستراتيجيات لها حضورها الفاعل في اشتغالات حركات فن ما بعد الحداثة والتي

تحاول جلها نسف المرجعيات النسقية العقلية لتوغل في الجنون نفسه.. والتبعثر والخنثية في فن خليط لا يعرف التجانس ابداً.

كما ان المفكر الفرنسي (ميشيل فوكو) والذي يعد من جيل ما بعد الحداثة جيل المغايرة والاختلاف.. اذ تعد طروحاته تقويضاً لدعائم الفكر الفلسفي التقليدي في الغرب و (فوكو) لا يوجه اهتمامه الى القضايا الاساسية التي شغلت تاريخ الفلسفة انما يوجه عنايته الى كل ماهو مقصي ومنبوذ ومريض ومجنون وهامشي اذ يرى فيها قضايا اساسية تستحق البحث والعناية والتشريح الفلسفي وان طبيعة الانقلاب المعرفي الجديد يؤكد موت الانسان وانهيار الهوية ويعمق من التعددية والتهميش.. لذا فان خطاب (فوكو) يشتغل بحدود السطح.. وهو خطاب يغادر المركز ابداً ويرفض البحث بكل ما هو متعال وهكذا الخطاب البصري ما بعد الحداثي لا يجد وراء السطح الا السطح ذاته ولا يجد وراء التجربة سوى التجربة ذاتها.. خطاب يغادر الهوية والمعنى المحدد ولا يشتغل على أسلوب محدد.. بل تتشذر فيه الأساليب وتتشظى التقنيات اذ ان مضامينة لا هوية فيها و اذا كان هناك من هوية ما فهي هوية تقوم على التيه والتبعثر واللاإرادي والجنون.

ومما ينوه له هنا ان فنون ما بعد الحداثة اذا كانت تشكل قطيعة مع الحداثة خاصة على مستوى المنظومات المعرفية والاقتصادية والسياسية الإعلامية والتقنية.... فان هناك الكثير من التنافذ التلاقحي الذي يجمع بين فني الحداثة وما بعد الحداثة على الرغم من الاعتراف بحجم الإزاحات الهائلة لفنون ما بعد الحداثة الا ان هناك صلات وروافد لا تنكر أهميتها وهي من الأهمية بمكان في عملية بلورة الكثير من الصيغ والأساليب والرؤى في الخطاب الجمالي البصري في فن ما

بعد الحداثة.. وفي سياحة سريعة لا يمكننا اغفال ان لوحة (غداء على العشب) او لوحة (اولمبيا) للفنان (مانيه) تشكل استفزازا للمتلقي على مستوى الذائقية الجمالية في المجتمع الغربي آنذاك بحدود جرأة وفضائحية نتاجات كهذه على المستوى المضاميني وتأثيراتها (السيسيو _ ثقافية) كما نرى مقاربات ذلك في عمل (ريتشارد هاملتون) في عمله (ترى ما هو السر في ان تبدو بيوت اليوم مختلفة هكذا، مستهواة هكذا؟) بل ان ادخال الكلاب والجنائز في لوحات (كوستاف كوربيه) في خطابات كانت تعد مقدسة يعد تمهيداً لإزاحة مضامينية كما ان الاشكال بمسوخاتها في لوحة (اكلو البطاطس) لـ (فنست فان كوخ) وفي تراكمات الوانه الكثيفة التي يعالجها بسكين الرسم وفي رؤى (كوكان) في مسيحه الأصفر. اذ تعد تلك المعالجات توطئة حقيقة لازاحات تقنية كما ان ألواناً وفضاءات المسوخات في اعمال (البرتو بوري) و (جان دبوفيه).

وان (بابلو بيكاسو) هذا الفنان المحدث والذي يصفه البعض فنان القرن الواحد والعشرين كانت له إسهاماته الفاعلة في توظيفاته الجريئة للقبح في نتاجاته الفنية وفي توظيفاته لرسوم الاطفال اذ ان عتبات كهذه ليست بمناى بتأثيراتها عن ظلال تجارب الخطاب الجمالي البصري ما بعد الحداثوي، اذ يظهر جلياً ذلك في نتاجات رسامي التعبيرية الالمانية كما في اعمال (جان دبوفيه) وفي اعمال فناني البوب ارت كما في اعمال (ديفيد هوكني) واخرين.. اذ ان اعمال (آنسات افينيون) و(الجورنيكا) و (الموسيقيون) بل اننا لا نغفل (حاملة القناني) ومبولة (مارسيل دوشامب) ولانغفل مكائن (بيكابياً) بل لا نغفل جرأة الدادائيين في سخريتهم من جلالات (الجيوكندا) بعد ان شوهوا وجهها بشاربين، ان تلك النتاجات تعد بداية

حقيقية لمفهوم الازاحة وتاثيراتها على المنجز التشكيلي الأوربي المعاصر.. وكذلك الحال في تجارب التعبيرية الألمانيةوانعكاساتها في مسوخات وتجارب (فرانسيس بيكون) و (وليم دي كوينغ).. وكذلك هي تاثيرات نتاجات (بول كلي) و (ميرو) و (شاجال) هذه النتاجات التي تكسر النظم الفيزيقية لمنظومة الانساق والعلاقات العقلية والمنطقية في فن التصوير.. اذ اصبحت سذاجة وفطرية نتاجات (هنري روسو) بديلا عن مقولات الانساق العقلية واشتغالاتها في فن الرسم بل اصبح الجنون مطلباً اساسياً في الرسم السريالي لدى (سلفادور دالي) وان التوجهات اللاعقلية لهذه الحركة تعد البديل الحقيقي لقوى العقل والارادة والشعور كما لا تنكر جرأة الوحوشيين في مخاضات الحدس التخيلي واعمال (هنري ماتيس) تعد انموذجاً في هذا المجال وكذلك هي رسومات (فاسيلي كاندنسكي) فهي انفجار لضروراته الداخلية.. ان تلك النتاجات عموما تعد خطابات ذات تحولات ازاحية على مستوى الشكل والتعبير والاسلوب والرؤية والتقنية فهي خطابات تسهم في تهشيم الانساق العقلية في المنجز التشكيلي لتمهد لذلك في خطاب فن ما بعد الحداثة من خلال اشتغالاتها على مستوى المنظومة التخيلية للجنون ولرسوم الاطفال وانية التعبير وللحاجات والطروحات الداخلية ومغادرة الفرشاة وسط ركامات من الالوان واللعب في مساحات السطح التصويري لعباً حراً واستخدام الاصباغ والحفريات واللصاقات وتوسم الوحوشية والسذاجة والبساطة والتلقائية والجنون..

وهكذا كان فنانو (البوب أرت) في سعيهم ولهاثهم المستمر وراء اقتناصهم لمفردات حيثيات الحياة الواقعية.. لهاث وراء الاستهلاكي والجاهز.. من خلال

استخدام مخلفات وملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة مثل قناني (الكوكا كولا) وعلب الشوربة ورصد كل ما هو عابر وزائل في الحياة الامريكية سريعة الايقاع.. من صور سينمائية وفوتغرافية وردم الهوة بين الرسم والنحت والفنون الاخرى وهكذا كان يفعل (راوشنبرغ) اذ يضيف فن العمل التصويري اشكالاً ثلاثية الابعاد مستخدما ماعزا حقيقاً محنطا باطار عجلات بلاستيكي يتوسط سطحه التصويري في عمل يدعى (العنزة) وفي عمل اخر يستخدم وسائد مدلاة ونسر محنط كما في عمله (النسر المحنط والوسادة المدلاة) انها اعمال تشتت ذهن المتلقي وتصيبه بالدهشة.. تعمل على كسر المألوف وهكذا هي اعمال حركة (فلوكسس) تعبر بشكل مباشر عن خزين اللاشعور.. تعبر عن الكبت الجنسي والحاجات الاخرى.. والفنان ضمن مقولات حركة (فلوكسس) امسى انساناً عادياً فكل انسان هو فنان براجماتي.. وكل ما يخرج من الفنان.. يعد عملاً فنياً.. الدم.. البراز.. اشياء تعلب في مجتمع تعلب فيه كل الاشياء لتمسي جاهزة ضمن حركة السوق.. اذ هكذا يعلب (بيرو مانزوني) برازه في علبة مهداة مذيلة بتوقيعه الخاص.. انها فنون ازاحية تقوض ابجديات الذائقة الجمالية وتكسر منظومة الانساق العقلية في تاريخ الفن التشكيلي.. فنون تنهض على فعل ازاحي كبير ففن مثل (فن الجسد) يعامل فيه الجسد الانساني بوصفه وسيطاً لنقل تجارب الفنان عبر فضائحية الجسد وتمثيل ذلك احياناً بحركات واشارات تثير السخط والاشمئزاز.. وهكذا (الفن الكرافيتي) فن يزدحم بتفاصيل من الشخبطات والكتابات الحروفية التحريضية ورسوم كاريكاتيرية تمتلئ بها جدارن انفاق المترو والمطاعم والحمامات والمصاعد الكهربائية والمرافق الصحية.. وان فنانا مثل (ريتشارد دستانكوزي) يستخدم الاجزاء المعدنية الصدئة من بقايا السخانات وروابط الكوابح واجزاء من




المذياع واجهزة التلفاز العاطلة.. في حين يستخدم الفنان (جاسون سيلي) اعمالاً لحامية.. و أعمالاً تعبر عن زحمة الحياة الامريكية.. فيما يستخدم النحات (ديفيد سمث) خردة السيارات وخليط المعادن.. والمكائن.. ويعمل فنانو (فن الارض) اطناناً من الحصى والاحجار وعمل الديناميت واحداث الشقوق في الارض واعتماد البلدوزرات وبقية الاليات الاخرى في تشكيل اعمالهم الفنية.. ان خطاب فن ما بعد الحداثة.. يزدحم بالغرائبية رغم واقعيته المفرطة فن يغادر الانساق والمركزية والعقلانية والسردية.. فن خليط.. لا متجانس.. فن استهلاكي يلهث وراء الفائض والزائل ليصطبغ بسمة الإزاحة ليس الا.


النقد الفني والتنظير الجمالي

## جان دوبوفيه.... استطيقا المسوخات

ان فن ما بعد الحداثة...فن يوازي الواقع ويغايره بالتغريب وبما ان تبويبات فن ما بعد الحداثة تبويبات مصطنعة الى حد ما، فالتيارات والحركات الفنية متداخلة على الرغم من قلة عدد عقود ما بعد الحداثة..مع ملاحظة الكم الكبير من هذه الحركات وتفرعاتها..قياسيا بحركات الفن الحديث مثلا.

وبداهة يمكننا ان نصرح ان ليس هناك من منطق ما لفن ما بعد الحداثة..إلا منطقه هو تحديدا..اذ ان لهذا الفن اشتغالاته في الغضب والصدفة والدهشة واللعب الحر وفي الجاهزية والفضائحية والاستهلاكية..فن ينسل بجرأة من المتن الى الهامش.

هكذا فن (جان دوبوفيه)..فن يضج بالغموض والغرائبية..فن يقوم على المغايرة ليقوض مثله مثل عدد من الفنانين أبجديات المألوف والتقليدي عبر عقود من تاريخ ذاكرة وذائقية الرسم الأوربي الحديث منه وما بعد الحداثوي..اذ ان (دوبوفيه) فنان ما بعد حداثوي ينتشي بعبث اخضر ليبزنا بفوضويته من خلال – اللاتأثيثات الجمالية لديه.

اذ ان (دبوفيه) شأنه في ذلك شأن (بابلو بيكاسو) عندما يجد ضالته في رسوم الاطفال واشكال المهرجين..وسحر وغموض الفن البدائي..وفوضويات حدية وخشونه الوحشية..وبذا يستمد (دوبوفيه) الكثير من هذه المنابع والرؤى التي تضج بالصدق الفني ومعاينة الحقائق بعذرية وعفوية مرة واحدة.. مثل من يكتشف

لحظات الخلق الاول مسكونا بالدهشة..انه يقدم لنا فنا استفزازيا.. تحريضيا يخربش شكل الذاكرة بمشاكسات الطفولة..واشكال الدمى والمسوخات..فهو لايتورع ان يضع الوانه اكثر من صريحة لتعبر عن ضرورات داخلية انية لتكشف سيلاً من المسكوت عنه في عالم الكبار..انه عالم يضج بسماجة البدائية ليغاير اشكال الذوق الارستقراطي المتخم بالتقاليد والمعافاة المريضة اصلا..

و(دوبوفيه) لايضع أي اعتبارات للاخر..اذ ينتشي منغمسا باسقاطاته الداخلية على السطح التصويري مرة واحدة مضفياًعلى اشكاله محمولات سايكولوجية محضة.. فهو يعلن حقائقه.. كما في فن المجانين..انهم يعبرون عن ضجة الداخل فيهم عبر فيوضات حدسية تخيلية ترفع كل انواع الحواجز وتغاير منظومات زمكانية العالم المرئي مستفيدا من تقنية الجدار وطبقاته البنائية وصبغاته بل وتحريضاته واباحية ما يعلن عنه من ضرورات داخلية ومافيه من حفريات وحزوز.

ان (دوبوفيه) مسكون بالمعالجات التقنية.. وهكذا شأن رسامي التعبيرية التجريدية ينغمسون بالتقنيات عبر التحزيز والتقشيط وسيولة الالوان وتركيبة الطبقات البنائية والمزاوجة بين المواد والخامات وفن التلصيق فضلا على صراحة الانفعالات في الوانهم البقعية ورسومهم الفعلانية.. و(دوبوفيه) يرفع المسميات التي تفصل بين فني الرسم والنحت اذ يجهر عن ذلك علانية عبر رسوماته المجسمة بتقطيعاتها الخطية واللونية الحادة..اشكال سمجة ترفل بالقبح والمسوخ والغرائبية




لموجودات وجودية تتقاطع في شي من التيه واللارادي واللامعقول رغم مايضفيه عليها من فرح احيانا..فأن للمادة لديه تعبيراتها لتشكل استطيقاها الخاصة وان عبرت بشكل فج.. فالفجاجة والسماجة واللاتهذيب والحدة مواصفات جديدة في فن (دبوفيه) وان كان ذلك يسري ايضا على جسد المرأة في رسوماته او تعد القيم لديه قيم نسبية في عصر من التفكيك.

ان تقنية (دوبوفيه) تقوم على تراكب طبقات من الالوان.. اذ يقوم بعمل حزوز في تلك الطبقات بواسطة سكين الرسم او ما شابه ذلك من الادوات الاخرى... ويمنح رسوماته تمظهرت وأجواء بيئية الفن المحيطي اذ تعد انعكاسا لجدار..انه يقدم لنا ليثوغرافيا.. بل عالم غرائبي حافل بالحفريات والاثار السيميولوجية لمنظومات اشارية ورمزية ايحائية.. مازجا الوانه وملقحا اياها برمال وتراب ليمنحها اكبر قدر من التعبير.






## راوشنبرغ.. جاسبر جونز.. ازاحات مابعد حداثوية

يشكل خطاب فن ما بعد الحداثة مفترق طرق.. إذ هو فن ازاحي يتجاوز محددات الوصف والتبويب.. فن يتجاوز الأساليب والنظم والأنساق والتوجهات الأكاديمية المدرسية..اي بمعنى أخر.. يعد فناً اختراقياً.. بما يمنحه تجليات لفن يحدث صدمة وكسر لأفق توقع المتلقي ابداً.. لتنفتح إيقونات يتشظى فيها المعنى بإيقاع يكون فيه الرنين عادة لا نهائياً.. طبقا لجدل صاعد لأ نموذج جشطالتي مفتوح إذ يتجلى تبعاً لذلك سيل من الإشكال الأميبية المراوغة عند القراءة والتي لا ممسك لها.. فن يقوم على التجريب والمعالجات التقنية واللعب الحر ضمن فضاءات الحدث.

أن فن البوب أرت يعد فن توليفات تكتظ بالأحاسيس والاهتزازات العاطفية.. فناً يقف ضد ثقافة النخبة ويتخذ من الثقافة الشعبية سبيل له يلقح به بين الفن والحياة.. بل هو فن الحياة اليومية ذاتها موظفا الجاهز والاستهلاكي والإعلامي والخنثي والفضائحي عبر الرسم والنحت وفن الإعلان والرسوم الكارتونية.

يمثل (راوشنبرغ) إزاحة في مساحة الاستطيقي لما بعد الحداثة ضمن هذه التوجهات التي نوهنا عنها آنفا و يتلاقح في فنه تيارا التعبيرية التجريدية ضمن

توجهاته اللونية البقعية وفن البوب.وبما إن خطاب فن ما بعد الحداثة كسر الحاجز بين فني الرسم والنحت فقد جمع (راوشنبرغ) بين هذين الفنيين معاً.

وتعد هذه الاسهامة في مجال تلاقح البنى المجاورة وتوظيف وتفعيل عناصر وخامات البيئة واحدة من توجهات حركة الباوهاوس التي عمقت من طروحات ونتاجات (راوشنبرغ) لاحقا بما يمنحه ريادية ضمن توجهات هذا الخطاب متوسما مواد وخامات إفرازات الوسط البيئي ومجتمع ما بعد الصناعة فمعالجاته التجريبية عادة تتوسم أشياء مهملة.. إن البحث يكون في مديات حسيات هذا الهامش دون المتن.. انه يقدم لنا نتاجات تضج بالدهشة والتغريب على الرغم من إن فن ما بعد الحداثة.. فن الحياة ذاتها..لكن (راوشنبرغ) يصدمنا، كما في عمله الماعز المحنط إذ يتوسط السطح التصويري ماعز حقيقي تم إجراء عمليات تجميلية عليها وقد تسورت الماعز بحزام لإطار بلاستيكي لعجلة، ويضعنا (راوشنبرغ) إمام الصدمة ذاتها في عمله النسر المحنط والوسادة المدلاة، انه نسيج متنوع من التشكيل الغرائبي يجعل من المتلقي يصعد عادة من فضاءات الوعي النقدي والتأويلي لديه رغم استخدامه لأشياء وموضوعات هي من صلب مفردات الوسط البيئي للمجتمع المدني ما بعد الصناعي.. إذ هو يربط بين الفن والحياة إلى حد أطلق على فنه تسمية الفن المترابط.. وليس خافياً إن إرهاصات فن الدادائية قد حفرت أثارها في نتاجات (راوشنبرغ) إذ إن فناني الدادائية أصحاب توجهات ترسخ من مفاهيم وتطبيقات الجاهز والتوليف لخليط من المواد والكولاج بإحساس عال من الجماليات

الفوضوية والنبرات العبثية الحادة من العبث الأخضر إذ سميت حركة البوب أرت ذاتها بالدادائية الجديدة.. وان رسوماته أخذت تنحو منحى تجسيميا ثلاثي الإبعاد وهي تتسم بالديناميكية والحركية والتحول في لهاث من التجريب بعد أن اشترك مع المهندس التقني (كلغر) بإعمال تمزج بين الفن والهندسة التقنية.

لقد بدأ (راوشنبرغ) اختزاليا من خلال تجاربه في إمكانيات التصوير الاختزالي على قماشة اللوحة البيضاء او السوداء إذ يعد من الرسامين اللاشكليين.. ثم أخذت إعماله تضج بالعناصر المزدحمة التي تجمع بين التوليف والفوتغراف والإلصاق والرسم بفرشاة ذات ضربات انفعالية.. وتوظيف عناصر واقعية في نتاجاته كما حصل في توظيفاته للماعز والنسر او الوسائد والكراسي فإشكاله الثلاثية تجمع عادة بين ما هو مرسوم ومنحوت مشدداً على توظيف عناصر واقعية. إذ يرى إن العمل الفني أكثر واقعية وتعبيراً إذا تكونت عناصره من مفردات العالم الخارجي.

يمتلك (جاسبر جونز) مقومات فرادته أسلوبيا وتقنياً فهو يشكل امتداداً طبيعياً ضمن مقولات ترى إن كل شي إنما يأتي بالمغايرة والعبث واللامعقول متوسماً الخطاب الدادائي، فنتاجاته الفنية تطفح بمنظومة تخيلية تمتلك سر التلاقح بين السهل والصعب في آن واحد.. الواقعي والاغترابي فوق صفيح ساخن، لواقعية أمريكية تشتغل مع فن التحريض والاستفزاز واللهاث المتسارع أبدا.. في سيل من التجريب في إعمال الطباعة والكولاج وردم الهوة بين الرسم والنحت

وهو ليس ببعيد عن نتاجات الكولاج أسوة بزميله (راوشنبرغ) و (جاسبر جونز) ينتقي مفردات خطابه الجمالي من وسطه البيئي.. من مكونات الثقافة العصرية الشعبية في المجتمع الأمريكي، موظفا ملفوظات مجتمع ما بعد الصناعة ايضاً فهو يستخدم المصابيح الضوئية وحمالات الملابس ودوائر إشكال التصويب وإعمال الطباعة والكولاج والتصوير.. ولكنه لا يغرق في واقعية فجة.. إذ انه يقدم أشياءه في خطابه الجمالي كما يراها هو تحديداً مستفزاً وعي المتلقي بكم هائل من الإيحاءات والتأويل.. إن خطاباته البصرية ذات أصوات داخلية بنبرة عبثية وهي تدعونا الى أن نتأمل وجودياً فعل الزمن.. التلاشي من خلال صيرورة من التحولات الحركية التي تفعل فعلها في الأشياء.. لتعيد الكرة او لتتلاشى عبر مساطر وأشكال دائرية في لوحات تقيس ما يمكن قياسه وما لا يمكن قياسه ابداً.. لهذا الهارب منا ابداً.. أن (جاسبر جونز) يقدم لنا جدل الأشياء.. الأشياء وهي عارية لتوحي لنا عندياتها.. او لا تقول شيئاً محتفظة بإسرارها، و(جونز) يعد محترفاً في معالجاته التقنية فهو مجرب من الطراز الأول.. يختبر عناصره وخاماته ويتنافس خبراتياً في نسيجية تقنياته ومعالجاته الفنية كما هو شان فناني الباوهاوس الذين يراهنون فنياً وتقنياً في اختبارات مادتهم الفنية عبر التجريب.

إن أعمال (جونز) رغم ما يعرف ببساطتها إلا أنها تحتفظ بسريتها، فلها كيفياتها التي تشتغل مع منظومة حدسية تخيلية ذات توجهات مضامينية وجودية

تتسم بخفرياتها وعـدميتها.. إنهـا خطابـات تحيلنـا الى مقاربـات (ميـشيل فوكـو) و (هنري ميشو) و (جان جينيه) عبر تناص مضاميني محمل بنبرات عبثية.

إن نتاجات فن البوب.. تشتغل مع منظومة تخيلية حدسية مفتوحة الأطـراف إذ تتشظى فيها المعاني بشكل لا يوصف.. ومنظومة كهذه أنما تتوسم اكبر سعة مـن الفضاءات ذات الاشتغالات والمحمولات الرمزية على الرغم من واقعيتهـا ألا أنهـا ليست واقعية تقليدية فجة في الكثير من نتاجات فنانيها وعلـى الـرغم كـذلك مـن اشتغالاتها على السطح دون العمق ألا أنها تمتلك الخصوبة والسرية فنتاجات كهذه إنما تتماهى أشكالها بجميع المسميات التغريبية.. وبالتطرف الفرداني.. أنها نتاجـات لغرض وقائع يومية لأحداث وتلصيقات وصور فوتوغرافية تصور سباق السيارات والتظاهرات والمواد الاستهلاكية والألعاب والحمامات وأحواض السباحة والصور الفضائحية.

# اشكالية الاسلوب والاسلوبية في فن التصوير

اذا كانت الاسلوبية علما يعنى بدراسة الاسلوب بوصفها فرعا من فروع اللسانيات..اذ ان للاسلوب ابجديات اثراءاته في المجالات الفنية والادبية والجمالية او من خلال تنافذاته في الفروع الانسانية والعلمية الاخرى عبر تراكمات من التحليلات الفنية تاريخياً.

وقد تنقسم الاساليب تبعا لتاثيراتها في المتلقي او تبعا لمنحاها التعبيري عن شخصية الفنان واحياناً يتم تبويب للاساليب طبقا للمنحى الوظيفي لهذه الاساليب فهناك اساليب تنحسر آلياتها بحدود المعالجات الادبية والفنية واخرى بحدود التوصيفات العلمية والبحث العلمي او طبقا للمنحى الاعلامي والتوجهات الصحفية، بل يتم تقسيم هذه الاساليب احيانا طبقا لطبيعة المرسل اليه الخطاب الجمالي من المتلقين فهناك اساليب تمتاز بوصفها (رفيعة) كما هو الحال في مرحلة من المراحل التاريخية لطبقات اجتماعية ارستقراطية مثلا في المجتمع الباريسي او المجتمع الروسي او في اجواء وطقوس ذات الاتيكات والاعراف التي لا مناص منها وسط اجواء هذه الطبقات، اذ ان هناك اساليب ترتبط بالشعبية والبساطة..فنتاجات (الفن الشعبي) او ما يطلق بـ (فن البوب ارت – pop art) على سبيل المثال يخرق مسميات الثقافة الرفيعة ليصعد من مديات الثقافة الشعبية، بل احيانا يتم تصنيف الاساليب تبعاً لمدى المحاكاتية أو المغايرة للواقع في توجهات هذه الخطابات الجمالية.

إن الأسلوب إنما يقترن بماهية الشخصية المبدعة بانفعالاتها وتداعياتها الاسقاطية سايكولوجيا والكيفيات الخاصة بمعالجاتها الفنية اذ يعرف الاسلوب

بوصفه شخصية الفنان ذاته بل هي - انا - الفنان متجسدة في ثنايا عمله الفني لوناً وخطاً وشكلاً وملمساً وفضاءاً... وموضوعة وتقنية وتعبيراً..وقد يلازم بعض الفنانين مفردات اسلوبية تتسم بالثباتية العالية في حين يتسم آخرون بديناميكية التحولات الأسلوبية بين أسلوب وآخر او تحولات بينية ضمن مسارات الأسلوب الواحد ويقترن ذلك في حقيقة الامر بجملة من المرجعيات والمؤشرات المعقدة الوجدانية منها والثقافية والبيئية والوظيفية وعلى مستوى النضج والتحول الفني. واذا كانت الاساليب التي يتسم بها الناس عموماً تمتاز بتفردات كل منهم وخصوصية سلوكياتهم بل اذا كان هناك خصوصية أسلوبية أصلاً بين التوائم انفسهم..فكيف الامر في عالم الكتابة والفن، اذ على الرغم من التوجهات المدرسية والاكاديمية او خطابات وبيانات ذات الحركة او المدرسة الواحدة الا ان هناك تبايناً جليا بين فناني هذه الحركة او تلك المدرسة، اذ على الرغم من مدرسية الكلاسيكية الجديدة فهناك تفاوت اسلوبي بين رسومات (دافيد) و(انكر) و (كرو)، ومع ان عصر النهضة تتسم توجهاته بالروح الدينية وترسيخ ملكوت الجمال الالهي والتطلعات الانسانية الجديدة وانعكاس اثراءات النهضة الفكرية والاقتصادية في المجال الفني فان لـ (مايكل انجلو) اسلوبه الذي يتسم بالنحتية السوبرمانية ذات الهالات التي تمزج بين ماهو مقدس وماهو انساني..اذ ينتج مشاهد مشرقة قياسا بمشاهد القرون الوسطى واسلوبه هذا يتباين مع اسلوب (دافنشي) ذلك الاسلوب الذي يتدفق بالشاعرية والغنائية التي تصل حد الانوثة والعذرية..ويتباين أسلوب (انجلو) كذلك مع أسلوب (رافائيل)..وهكذا تتفرد وحدات او مرتكزات أساسية تمنح هذا الفنان عن ذلك خصوصية الاسلوب، او فقدانه احياناً فالكثير من

الأعمال الفنية الفجة لا تمتلك مقومات اسلوبية وان امتلكت احيانا فلا تتفرد بخصوصية واصالة هذة المقومات.

لاشك ان للعناصر الفنية ووسائل الربط وطبيعة المنظومة العلاقاتية بين هذه العناصر تجذراتها ودلالاتها من خلال جملة من التاثيرات والمرجعيات المباشرة منها وغير المباشرة والتي تشتغل على مدركات ومنظومات حسية وتخيلية حدسية وعقلية..فالفضاءات وامتداداتها او انحساراتها او منظومة الخطوط ومدى نسقيتها او تشظياتها وكذلك على مستوى اللون ومدى عفويته او فوراته الانفعالية او دلالاته الرمزية وقد يغدو الشكل ارضية والارضية شكلا في حين هناك اعمال فنية تمتاز بحدة الايقاعات واخرى تمتاز بسكونيتها او بطاقتها الإشعاعية إيقاعيا او بمركزية ماهو سيادي فيها وما الى ذلك من الصور والدلالات التي ترتبط بهذه العناصر، وفي حقيقة الامر لذلك كما أسلفنا..أسباب ومسوغات منها ماهو عقائدي..روحي ومنها ماهو سيكولوجي.. ذاتي ومنها ماهو بيئي..موضوعي محيطي..فضلا عن اختلاف طرق التفكير والرؤية والنضج..فمخرجات النتاجات الفنية على سبيل المثال في بيئة الريف تمتاز بعفوية وعضوية وانسيابية خطوطها وانفتاح فضاءاتها وتعبيراتها التلقائية المباشرة،اذ تصطبغ العناصر وطبيعة العلاقة فيها بمسميات البيئة ذاتها لتتفرد بتكرار سمات او وحدات معينة تمنحها بعدا أسلوبيا.

ويبقى للمنحى الرؤيوي او القصدية الرؤيوية للفنان أثرها الفعال الذي يوازي الانتقائية الأسلوبية إذ تشتغل هذه القصدية الرؤيوية مع وعي وإرادة الفنان دون انفصال عن المنحى الذاتي للفنان فتجربة (كاندنسكي) تشتغل طبقا لقصديات

غائية لا تنفصل عن تجذراتها الروحية الأرثوذوكسية بتوجهات رؤيوية تشتغل مع ضروراته الداخلية وازدحامات واكتظاظات الطاقة التعبيرية الشاعرية الغنائية بتوجهاتها التجريدية عموما، وفي تجربة كهذه تتجلى الفعالية الذاتية من خلال عفويتها وتلقائيتها وتصعيدات المنظومة الحدسية التخيلية فيها، وهذه التجربة بتفرداتها الأسلوبية هي غيرها مع تجربة (موندريان) وحديته واستفزازاته الجمالية للمتلقي رؤية أسلوبية تغاير عضوية الواقع كليا لتتفرد بخطابها الهندسي العقلي المثالي المتعالي الذي يتجاوز فيه قوانين الوجود وليس الوجود ذاته..قوانين الوجود.. متوسماً القوانين الرياضية التجريدية المحضة لذلك الأصل المثالي الأفلاطوني الذي يتصل ثيوصوفياً بميتافيزيقيا تفارق حسيات العالم المرئي الى ماوراءه..الى ما يحكم العالم من قوانين..الى أصل.. تجد فيه كل الأشياء انطباقاتها الكلية معه.

وإذا كانت حفريات الأسلوب تتصل مع تحولات تاريخية ترتبط بموقف الإنسان مع المنظومة المحيطية كما هو الحال في السلوكيات البدائية الصرفة التي تتصل مع ما هو آني دون تفكير مستقبلي ومع منظومة فكرية حدسية وحسية تتماهى مع قوى وحاجات شمية وذوقية وجنسية وبايلوجية..الى مرحلة تكوين القرى الزراعية ومراحل التحضر اللاحقة التي انتعشت فيها بدائل وطرق تفكير وتقنيات وأنماط جديدة من السلوكيات تحت ما يسمى بالأساليب الجديدة والتي تمثل أنماطاً تنظيمية متجددة تمثل علاقة الإنسان مع حيثيات العالم الخارجي وتشذيباته الأسلوبية لمفردات هذه الحيثيات عبر التبويب والإدارة والتنظيم والتخطيط وإعادة التخطيط وعمليات التحليل والتركيب والتقويم وبما يمنح تلك




الأساليب سمة العصر والتجديد..ولاشك ان هناك تحولات تشكل هوة او إزاحات هائلة تتفجر فيها أساليب جديدة كما هو الحال في إفرازات أساليب تشتغل مع المنظومة القيمية الجمالية التفكيكية لفنون ما بعد الحداثة.. إذ أنها منظومة تشتغل مع الاستهلاكي والعابر والفضائحي والتفكيكي والتحريضي والاستفزازي الخنثي والمهمش..منظومة تتقاطع مع الماورائي التقليدي والمدرسي والعقلي والمقدس.. بل هي منظومة تتوافق أسلوبيا مع مخرجات عالم اليوم الذي أمسى فيه العالم محض قرية في ظل الثورة المعلوماتية المطردة في مجتمع ما بعد الصناعة والاشتغال في مخاضات المناهج النقدية ما بعد البنيوية..منظومة تغادر المتن الى الهامش وتتشظى الى مالا نهاية من المعاني.

وقد يرتبط الأسلوب بسمة تصطبغ بها توجهات العصر بأكمله كما هو الحال في الأساليب الرومانسية التي تتوحد جميعا تحت ما يطلق عليه بـ (الأسلوب الفتري) اذ ان الرومانسية تشكل عصراً بحد ذاته تشتغل فيه كل الأساليب رومانسيا على مستوى الأغنية والقصيدة واللوحة والقصة والرواية..بل يشمل ذلك صرعات الموظة والتقاليد السيسيو - رومانسية.

ولا تقتصر الأسلوبية كما تم التنويه الى ذلك على المنحى التطوري المتحضر على مستوى الإنتاج الفني، بل هي سمات تفرز نفسها من خلال ملازمتها خصوصية الأداء في نتاجات فنية ما.. فأسلوبية النتاج الفني البدائي..أسلوبية تتسم بالواقعية غير المباشرة ذات الدلالات الرمزية الى حد ما وهي نتاجات تمتاز بالسماجة والتلقائية والخشونة تتوافق مع خشونة وسماجة وقدرية الوسط الخارجي




وطبيعة سلوكيات الفورات الانفعالية للبدائي ذاته وصراعاته ومخاضاته مع هذا الوسط.

كما يتصل الأسلوب بطبيعة مرجعيات محددة تمنحه خصوصيته وتفرده..فالأسلوب في الفن الإسلامي يستقي مرجعياته من ثوابت محددة تتمثل بالقران الكريم والسنة النبوية والإرث المعرفي للمفكرين المسلمين واثراءات المنجزات الحضارية قبل قيام الإسلام، اذ إن التأويل يشتغل بحدود هذه المرجعيات ليتفرد الأسلوب بجمله من السمات في فن التصوير مثلا كالتسطيح والتكرار والتجريد والوحدة في التنوع او تساوي المنظومة القيمية لوحدات العمل الفني.. وهكذا كان الفن المصري القديم يحتفظ بخصوصيته الأسلوبية اذ تتسم وحداته البصرية بالتكرار والثبات لجملة من المرجعيات الوحدانية وان لهذه الشواهد الأسلوبية أحكامها الجمالية التي تتوافق مع توجهاته هذه اذ تتسم الأحكام الجمالية هنا بسمتي الموضوعية والإطلاق ويتقوض الذاتي والنسبي لرسوخ العناصر والمعالجات ذات المرجعيات الموضوعية ولتوافر مرجعيات لا مناص من الركون اليها..وهنا تشكل الملامح الأسلوبية أبعادا على مستوى الفكر والتلقي والذائقية والأحكام الجمالية.

قد تشكل الأسلوبية في تفحصها للمعالجات الفنية الجديدة لأسلوب يشكل إزاحة بحد ذاته..ازاحة لقرون من فن الرسم..فهناك نتاجات تشكل عتبة تفصل بين عالمين..عالم يقوض بفعل هيمنة الإزاحة الأسلوبية الجديدة وعالم جديد يستقي مصادر إبداعه من ذات العتبة الخلاقة على كل ما هو تغريبي من الاساليب وجديد، ولنسمي على سبيل المثال وليس الحصر خطابا فنيا يشكل ازاحة بحد ذاته ولكن

لوحة (آنسات افنيون) لـ (بابلو بيكاسو) فخطاب جمالي كهذا يقلب كل معادلات فن الرسم الكلاسيكي والرومانسي والواقعي بل والانطباعي أيضا..انه ازاحة لرؤية جديدة للأشياء يتمثل بخلق قيم استطيقية جديدة تؤسس طروحات رؤيوية جديدة في عالم التجريد والتعبير والتكعيب ومسميات ما بعد حداثوية تشتغل مع الوجودية والعدمية والعبث واللامعقول بل مع الغريزي والوحوشي انها فعل ازاحي أسلوبي جديد، اذ إن هذا الخطاب التكعيبي يمتلك كل مواصفاته التي تتسم بالأصالة والإزاحة والاختراق..وهو أسلوب فني لا منتمي ولا يعود الى لا منتمي اخر يتمثل بـ (بابلو بيكاسو).

إن إضافات معينة ضمن معالجات تقنية قد تشكل قفزة هائلة في فن التصوير فإضافة المطبوعات اليابانية في الرسوم التعبيرية لدى عدد من الفنانين أمثال (كوخ) و(كوكان) وما أعقبها من توظيف الأشكال الورقية والصحف لدى التكعيبيين يشكل بحد ذاته ثورة في عالم الأسلوب..والأمر لا يتوقف بحدود هذه الاضافات التي تبدو بسيطة وغير ذات أهمية بالنسبة للقارى اذ الامر يتجاوز ذلك الى ما ورائه من تاثيرات في فن الرسم..فهناك امسى معطى جديد لمفهوم الفن ذاته، اذ ان فن الرسم..محض لعب حر.. محض اساليب تقوم على المعالجات البنائية التقنية..بل مخاضات تجريبية بنائية شكلانية خالصة تقوم على اساس من اللعب الحر ليس الا...ويشكل هذا بحد ذاته فضاءات خلاقة في عالم التعبيريين والتجريديين ونتاجات ما بعد الحداثة.

اننا نعني بذلك حقاً عندما نؤكد مقولة ان الاسلوب يتمثل بالانسان ذاته – الفنان ذاته– اذ ان نتاجات (بابلو بيكاسو) رغم التحولات والتقاطعات الكبيرة




فيها لا تمثل الا (بيكاسو) باستبطاناته ومشاكساته وتمظهراته وتجلياته..وان هذه التحولات بين مراحله الفنية من كلاسيكية وانطباعية ووردية وزرقاء وبطولية..غير منفصلة عن تاثيرات جمة اخرى ولكنها لا تؤكد الا حقيقة واحدة تتمثل بترسيخ مفهوم الاسلوب الفردي.

ان الاسلوبية تعنى بدراسة الوحدات او السمات التي تتكرر بشكل مباشر وغير مباشر والتي تمنح صفة الاسلوب للمعطى الجمالي ودراسة الكيفيات التعبيرية واقتراناتها الوجدانية والتقنية والبيئية والثقافية... من خلال دراسة اليات التلقي لهذا الاثر الفني دون غيره وانعكاساته وتاثيراته والمصادر ذات العلاقة بهذا الاسلوب.

ويعد الاسلوب طريقة نعبر بها عن رؤيتنا للعالم وللضرورات الداخلية للذات الفنية والانسانية وقد يصطبغ الاسلوب بحفريات وتوجهات ومعالجات ومسارات اخراجية متعددة منها ماهو رمزي او تعبيري او تجريدي وما الى ذلك من المسميات التي تمنح الخطاب صبغة اسلوبية من خلال تظافر تفاعل الافكار والرؤى والمشاعر والمعالجات الادائية والتقنية لتشكل توجهات عامة لهذا الاسلوب دون غيره من الاساليب الاخرى.

ان هناك اساليب فنية تمتاز باثراءاتها المعقدة لنتاجات لاتمنح نفسها مرة واحدة..نتاجات نجد فيها جديد كل مرة نخوض آليات التلقي فيها، وقد نكتشف ذلك عبر اساءة القراءة تارة وعبر الانفتاحات الجشطالتية لتناص من المعاني التي تتشظى ابدا..وكسر افق توقع المتلقي..ولناخذ اسلوبية (فاسيلي كاندنسكي) الذي لايجرد خطاباته الجمالية تجريدا خالصا انما يمنحها تجريد يتلاقح بالعضوية ذات

الارتجافات الغنائية الحساسة انها خطابات تستفز الروح جماليا لتفجر فيها سيلا من الفرح الغامر والبكاء المر معاً...ولو تم فحص مرجعياتها لتظافرت حزمة من التاثيرات التي تتماهى بما لا يجعلها تعد تاثيرات محددة بالمرة..فتارة تطفو على السطح جلية وغير جلية تاثيرات تعبيرية (كوكان)..وعدم تحديد ملامح التاثير هنا تحديدا لان (كاندنسكي) يستلهم منها البوح الاستبطاني لهذه التعبيرية الموشاة بالرمزية لدى (كوكان) وتاثيرات اخرى تقوم على اللعب الحر والتلقائية المباشرة لدى (بابلو بيكاسو) هذا الفنان الاخطبوطي في تنافذاته وتاثيراته فضلا عن تاثيرات الفورات الانفعالية الوحوشية لدى(هنري ماتيس)وعجائنه اللونية ذات التسطيحات التجريدية..انها نتاجات فنية عصية ان تمنح كيفياتها للمتلقي وهكذا الحال ازاء نتاجات فنان عربي يمتلك تاسيساته الاسلوبية التي تتشظى الى حد نفقد تشخيص ملامح اي من التاثيرات في نتاجاته ذات المرجعيات العديدة..منها رافدينية واسلامية وبغدادية تاثيرات، (مايكل انجلو) و(هنري مور) و(بابلو بيكاسو) و (ميرو) و (كلي) وتاثيرات اخرى..ويبقى الامر معلقا اذ لاحكم جمالي يمنح تلك المرجعيات تاثيراتها بشكل حاسم..اذ تتسيد اسلوبية (جواد سليم) تحديدا تلك الاسلوبية باشكالياتها ومخاضاتها التي افضت به الى ان يعالج في احدى المصحات العقلية في المجتمع الغربي فقد تم اتهامه بان نتاجه الفني رائعته – نصب الحرية – مزيج من التاثيرات والتلاقحات لاساليب متعددة منها ما هو واقعي..ورمزي..وتاريخي ولكن النقد الفني انصف (جواد سليم).اذ ان – نصب الحرية – (جواد سليم) كله..يتماهى فيه العراق كله.. وتبقى الاساليب عملية تلاقح في الرؤى والتقنيات والأفكار والبنى.




انها اشكاليات حقيقية تضعنا عند مفترق طرق فالاسلوبية تتفحص اساليب منها ماهو فردي يخترق التعاقبات الفترية ومنها ماهو فردي يشكل احد السمات الملازمة للاسلوب الفتري بل هناك دراسة لتحولات الاسلوب الواحد نفسه وتباين ضمن اساليب تتوحد ضمن الاسلوب الفتري..بل هناك اشكالية في المعايير التي نحتكم من خلالها الى أي من المرجعيات تشكل اصل بنائية الاسلوب ودلالاته التعبيرية والرمزية والتي قد تكون منفردة او مجتمعة. واذا كان الاسلوب ذات الفنان نفسه فما هي مديات اقترانه بتاثيرات ومرجعيات اخرى تاريخية وبيئية ووظيفية وثقافية.

## الفنون الشعبية بين الذاتي والموضوعي

تعد الفنون الشعبية، الأرضية الاكثر صلادة للابنية الفنية، رغم حداثة هذه الأبنية،بدليل ان هذه الحداثة في مجتمع ما تبحث عن ملامح تبرز مقوماتها أي تمنحها اصالة وخصوصية من خلال توظيفها لرموز ومضامين واشكال هي اصلا تشكل ارثاً لما يسمى بالفنون الشعبية، وهي شأنها بذلك شأن التفكير الحدسي لدى الفيلسوف الأيطالي (بندتوكروتشه) الذي يضع فيه الحدس اساساً لكل انماط التفكير الأخرى... والفنون الشعبية، انما تقوم على حدسية ذات شفافية وعمق تعبيري عال الحساسية.. كما ان الرسم الحديث غير بعيد عن التوظيف لملامح الفن الشعبي اشكالاً ومضامين وتقنيات... فبابلو بيكاسو انما تتجلى حذاقته وفطنته من خلال استلامها للفن الزنجي الأفريقي والفن الأسباني القديم.. وفي حقيقة الأمر ان تلك الفنون هي فنون وليدة الأرث الجماعي الشعبي ليس الا.. وهي فنون مشبعة بالرموز والدلالات والثراء التعبيري والابتكارات الشكلية... كما ان من الضروري التنبيه الى ان الفنون الشعبية تستند الى ثقافة هي من الرصانة مادمنا نعّرف الثقافة على انها كل معقد ومركب من العادات والتقاليد وانماط التراث المادي والمعنوي.. فالفنون الشعبيةمحملة بكل هذا الكل ذو البنية التركيبية المعقدة ان لم تكن تحمل خصائصه ذاتها.. والاشكال والدلالات تمتاز بقوة الأساس المرجعي فيها وبشدة ارتباطاتها بالمعالم الدينية والسحرية واللاشعورية والأسطورية والخرافية، انها انعكاس للاشعور الجمعي لذاكرة الأمم.. ترتبط باعياد وطقوس وسلوكيات كل المجتمع، وهي بذلك امست تفرض سطوتها، مما دفع العلوم النفسية والتربوية والجمالية وعلم الأجناس والتاريخ الى ان تسعى الى دراسة الفنون

الشعبية ومعرفة تصنيفاتها ومرجعياتها، فضلا عن تقصي عمق ايحاءاتها التعبيرية، فالاشكال الزخرفية في فن البسط الشعبية المحلية في العراق مثلاً غير منفصلة عن اشكال ذات دلالات سومريةكما هو الحال في شكل الزقورة مصورة بمنظور عين الطائر، وهي تتولد لاشعورياً خلال هذا المدى الواسع من السنين، كما ان شكل البساط ذاته باستطالته تقسيماته الجانبية والوسطية غير منفصل هو الاخر عن شكل الأرض التي تم حرثها في القرى الزراعية... بالمحصلة فهي فنون ذات علاقة وثيقة بالمنحى البيئي ان لم تكن اصلا " فنون بيئة، وهي كذلك حقا لما يترسخ فيها من مبادئ واساسيات الفن البيئي والذي تعد انبثاقاً "لطبيعة مادية وفضاءات وخامات وطقوس وأجواء، البيئة التي يبتكر فيها بل غير منفصل عن سلوكيات البنية الشخصية وطبيعة معتقداتها وفلسفتها وامزجتها وأساليبها الادراكية وأنماط التفكير لديها.

فالبيوت البغدادية القديمة (الشناشيل) كنمط من أنماط العمارة الشعبية في العراق تعد استجابة وظيفية وذوقية وجمالية وفقاً وفقاً ومتطلبات الوسط البيئي وهي تعد فناً شعبياً وبيئياً في آن واحد تتوفر فيه خصائص فنية وجمالية تمتاز بعمقها التاريخي وبمقدار توافقها والطقس العراقي واجوائه صيفاً وشتاءً فضلاً عن توزيع بنى الديكور الداخلي من غرف، وادوار البيت البغدادي الشعبي غير منفصل هو الأخر عن قيم وعادات اجتماعية.

ان العناصر الفنية في الفنون الشعبية تقترن بدلالات جمالية ذات قيمة ايحائية تعبيرية ما فالعناصر البنائية في الفنون البصرية على سبيل المثال انماتحتمل نفس هذا الاتجاه فالخط المنحني غير الخط المستقيم، الاول يرتبط بالغريزي والفطري والتلقائي




والحدسي والذاتي.. في حين يرتبط الثاني بالموضوعي والعقلي والاستدلالي والمكتسب وهكذا هو الحال على مستوى العناصر البنائية الأخرى من شكل وفضاء، وعلى الرغم من الأختزالية والبساطة التي تتوفر في الفنون الشعبية، الا ان سمات كهذه تشكل ثراء وليس سذاجة،بل ان السذاجة في مثل هذه الفنون تعد قيمة جمالية محمله بالدلالة والتلقائية والآنية، والسماجة هي الأخرى تعد خاصية جمالية في الفن الشعبي، والا ما الذي يجعل فطرياً مثل (هنري روسو) بما تمتازبه رسوماته من سذاجة وبساطة ان يشكل احد الاعلام المهمة في مسيرة تاريخ الفن الأوربي الحديث ومنافساً في جماليات نتاجاته الفنية لنتاجات (بيكاسو)و(كاندنسكي) و(دالي).

والفنون الشعبية على مستوى الأدب المحمل بالمضامين يعد اكثر وضوحاًفي تعبيراته عن افراح وآلام وقضايا الشعوب ويتمثل ذلك عن اصناف ادبية عديدة على مستوى الرواية والقصة والشعر والسيرة الذاتية والأمثلة الشعبية والأغاني والموشحات، والفنان التشكيلي الشعبي بمعالجته الفنيةانما يوظف أخيلته التي تطفح بالحدسي،فنتاجاته مشبعة بالغريزي والعضوي والحيوي بالشكل ورموز طوطمية وجنسية وسحرية... تتشابه في معالجاتها الى حد كبير مع البدائي والفطري وفنون الأطفال، انها تتوسم بالطبيعي والخام والمباشرة... والتداعيات القريبة من الحركة الروحية، فالنتاج الجمالي يعد ضرباً من السحر والجمال رغم انها فنون ترتبط بالوظيفة والتطبيق.



## جاكسون بولوك وتشظيات التعبيرية التجريدية

لعل(جاكسون بولوك) الاوفرحظاً من الفنانين مابعد الحداثويين ممن يحفروا في ذاكرة المتلقي مسميات جديدة في فن الرسم على مستوى الرؤية والتقنية والذائقية والاسلوب.. اذ يعبأ الروح بالدهشة والتلقائية والصدفة.. فهو انما يمارس طقساً من اللعب الحر.. مقوضاً قروناً من الجديات فن الرسم.. ليصعّد بذلك من ذاته المبدعة تعالياً يرتقي فسحة عالم من المطلق..اذ يشظي كل الاشياء..الخط.. اللون.. الشكل..المنظور.. فهو انما يشظي المركزي والثابت عبر آليات المنهج التفكيكي.. متوسماً غائياته في محض معالجاته تلك.. صاباً الوانه فوق ارضيات هائلة او معالجاً سطوحه بالسكاكين والمالج مستكشفاً بذلك طرائق جديدة في التعبير الفني لينأى بعيداً عن مسميات الشكل.. في فن تحديداً هو فن اللاشكل.

ان (جاكسون بولوك) انما يستمد رؤيته من منطلقات الحركة التعبيرية التجريدية ذاتها.. اذ تتقوض فيها التقاليد المدرسية وتتفكك الاسس والمعالجات المحاكاتية الاكاديمية.. انها تعمل على خرق الثابت.. وبحث توليدي استكشافي في عالم التجريب والبحث التقني بعيداً عن الجاهزية والمؤسس له..ونتيجة لتشظياتها تلك سميت بأسماء عديدة..كالالية والبقعية والحركية والتجريدية الغنائية.. ومما ينوه له ان التعبيرية التجريدية لها ارتباطاتها الثيوصوفية فهي تتواشج مع توجهات روحية تتلاقح مع تجريدية كاندنسكي وموندريان وماليفيتش.... وتعد انعكاساً

لمخاضات تجريبية مقترنة بدوافع نفسية.. تجد فضاءاتها في الملاذات الذاتية المبدعة للفنان التعبيري التجريدي.. فهي لاتنحسر مواصفاتها الاستطيقية في مخرجاتها فحسب بقدرما تنصب بالكيفيات والمعالجات التقنية التجريبية.. في غمار فوضى التجربة الفنية ذاتها ومن فوضى اللعب الحر.. مستفيدة بذلك من الارث.الاستطيقي الدادائي في مسمياته للحرية الذاتية في اثناء التعبير فضلاً عن مكتسباتها من المخيلة السريالية والروحي لدى الحركة التجريدية.




## التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي

إنّ التجربة الاستطيقية تاريخياً ومنذ عصور موغلة في القدم إنما ترتبط بحاجات وضرورات بل التزامات وواجبات يوظف من خلالها الفنان نتاجاته الفنية وفق أغراض سياسية وسحرية وأخلاقية ودينية... وحتى الفن لدى اليونان قديماً ولدى الفلاسفة قبل (سقراط) لم تنفصل التجربة الاستطيقية عن معان ووظائف أخرى مما أبعدها عن مراميها الحقيقية كتجربة جمالية خالصة... لتقترن بالمنفعة والخير والفضيلة والتسامي... ورغم أن (سقراط) قد منح الفلسفة إبعاداً إنسانية حيث كان الفكر الفلسفي يعنى بالكونيات والماديات من دون الوجود الإنساني...

فالعقل لدى (سقراط) يشكل أساسيات في التلقي الجمالي غير أن الخالص ضمن أبعاد التجربة الاستطيقية، بل أن الفن ذاته لدى (سقراط) ابتعد عن تمظهراته الحسية ليعنى بالاستبطانات الداخلية ومعاني العدالة والأخلاق،و (أفلاطون) هذا الشاعر ذو الحساسية الجمالية العالية.. جعل هو الآخر من العقل منهجا في التجربة الاستطيقية ليسير على خطى أستاذه (سقراط) وذلك يعود إلى أسباب عديدة منها أن (أفلاطون) لم يكن فيلسوفا فقط بل رجل سياسة وتربية وأخلاق... وان إفرازات عصره تملي عليه مواقف يجنح منها إلى العقلي والمنضبط متحولا إلى المعقولات والكليات والثوابت بفلسفة صوفية ذات منحنى تأملي لم ينفصل عن تأثيرات مضامين النزعات الدينية والميثولوجية القديمة ممثلة بالإرث الفكري




والعقائدي للحضارة اليونانيـة والهنديـة والمـصرية والرافدينيـة... وبمـا أن التجربـة الاسـتطيقية ممثلـة بمنـتج الموضـوع الجمـالي والموضـوع ذاتـه ومتلقيـه، فـان منـتج الموضوعة الجمالية إنما يستند إلى معرفة لا عقلية.. تتصل بالعالم الإلهي الذي يلـهم الموضوعات الجمالية بأسباب الخلق الفني وكيفياته.

والمعرفة اللاعقليـة تأخـذ معـاني ومـصطلحات عديـدة منهـا اللاشـعوري والغريزي واللاوعي أحيانا، والمعرفـة اللاعقليـة برائـي معرفـة حدسـية.. تأمليـة.. استبطانية.. وإلا ما الذي يجعل من موضوعات جمالية لفنون بدائية تمتلـك اثـراءات حسية جمة شكلاً ولوناً وخطاً وملمساً... بغـض النظـر عـن مـضامينها القيميـة..؟ والحدس هنا.. يتمثل بحدس الفنان إزاء موضوعته الجمالية وحدس المتلقـي كـذلك إزاء هذه الموضوعة.

إنّ توجهاً كهذا يتوسم حدسية صوفية ذات منحى اسـتبطاني لماهيـة الأشـياء الأقدر على معاينة الاستطيقي المثالي ومكاشفته، لذا فان منتج الموضوعة اقرب منه إلى مطالعة الأسرار الإلهية ومكاشفة حقائق الأشياء... وبمـا أن (أفلاطـون) يبحـث عن الكامل والجوهري.. المثال.. الذي تسمو نحوه الذوات من خلال رابطة الحب.. فالفنان يرتقي في موضوعاته الجمالية متوسماً نسغية صاعدة من الجماليات الجزئيـة إلى الجماليـات الكليـة وهـي جماليـات معقولـة تكمـن في ذات ماهيتهـا الجماليـة.. والمتلقي يتبع مسارات الفنان نفسها في توجهاته هذه..




والفنان في موضوعاته الجمالية هنا تحديداً إنما يحاكي.. الأصل.. الذي يتصل بعالم المثل عالم الحق والخير والجمال.. عالم الحقيقة واستبطانه لها.. بعيداً عن تمظهرات العالم الجزئي.. وانفعالاته.. فعالم الفن نسخ لعالم الحس المشوه الذي يحاكي عالم المثل..

ويمكننا أن نسوق مثلا لضروب من التجارب الاستطيقية في هذا المجال، فالمثالية في مواصفات الظواهر الجمالية الأفلاطونية كانت تمتاز بالموضوعية تلقياً وحكماً جمالياً، فضلا عن أن التجربة الاستطيقية في الفن المصري ومنه فن التصوير الذي يمتاز بوحدة المبادئ والأسس والذي أعجب فيه (أفلاطون) ذاته ويمكننا تلمس ضرب آخر من التجارب فالتجربة الاستطيقية الإسلامية وطبيعة الأحكام فيها تمتاز بدرجة من الثبات والموضوعية العاليتين لوحدة المرجعيات فيها ممثلة بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والتراث الفكري الإسلامي والإرث الحضاري قبل الإسلام، فضلاً عن تأكيد (أفلاطون) على ضرورة محاكاة الفنان للأشكال التجريدية الهندسية بوصفها اقرب إلى جوهر الحقيقة وعالم المثل وابتعاد الفنان عن التزييف وخداع الحواس.

إنّ أطروحات (أفلاطون) تعد سعيا لتأسيس الأنموذج الاستطيقي وما على المتلقي إلا أن يرتقي بنسغية صاعدة للأنموذج الاستطيقي لدى (أفلاطون) بخصائصه المثالية العقلية والذي يتدرج تحت مسميات الجماليات الميتافيزيقية،

وأطروحات (أفلاطون) تـشكل مرجعيـات أساسـية في الدراسـات الجماليـة طبقاً ومساراتها التاريخية، إذ يظهر تأثير ذلك جلياً في موضوعة التجربة الاستطيقية لـدى (أفلاطون) ودون شك لـدى(كانـت) و (هيغـل) و (شـوبنهاور) و (برجـسون) و (كروتشه) و(هوسرل)... وفي أطروحات الفكـر الفلـسفي والنقـدي الحـديث منـه والمعاصر الذي يبحث في المطلق واللامرئي إذ تشكل الفلسفة الجماليـة هنـا نـسغية صاعدة لما وراء التمظهرات الجمالية الحسية.

إنّ موقف (أفلاطون) من التجربة الاستطيقية بشقيها العقلـي واللاعقلـي، إذ أن الشق الثاني يستحضر الغريزية بل حتى الحيوانيـة بأشـكالها البدائيـة الخـام الـتي عدت بلورة لمناهج نقدية ونفسية بل ورؤى جمالية تم توظيفها في حركات ومـدارس فنية.. وليس من شك في أن الناقد الانكليزي المعاصر (هربرت ريد) قد تـأثر بهـذا المنهج الأفلاطوني من خلال دراساته النقديـة إزاء استخلاصـاته الجماليـة البدائيـة والحديثة وفنون الأطفال.. وغيرها من الفنون التي تعوّل على هذا الاتجاه، كما أننـا نتلمس ذلك في نتاجات الفن الحديث وطبيعة التلقي الاستطيقي فيها، ففنـون مثـل الرمزية والتعبيريـة والوحـشية والـسريالية ليـست ببعيـدة عـن الحدسـية بأشـكالها الغريزية اللاشعورية التي تتصل بالتخيلي والعـاطفي والحيـوي في ديمومتـه البدائيـة وان موضوعة القوى اللاشعورية ودورهـا قـي المنحـى الاسـتطيقي لم تكـن بعيـدة




بتأثيراتها في عالم التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن اللاشعور يعد فاعلاً على مستوى التشييد الجمالي وبقدر اتصاله بالذاتي والتخيلي ومخرجاته إبداعياً.

وليس من شك في أن منطق التجربة الاستطيقية منطق إنساني يمتاز بالحس النقدي التأويلي مما يبعده عن التبويب والتصنيفات الباردة فالأصالة في النتاج الفني يمكن أن تتوسمها في فنون تتصف بالعفوية والعذرية والفطرية بدليل إن مثل هذه الفنون تشكل مصدرا حيويا في نتاجات الحداثة وفن ما بعد الحداثة.. ممثلة بالشعبي والميثولوجي والسحري والبدائي.. وإلا ما الذي يجعل فنان مثل (بابلو بيكاسو) يتوسم الفنون الاسبانية القديمة والفنون الزنجية البدائية في تشييد بناءاته الجمالية على مستوى الخطاب البصري..؟ أو قصدية (غابريل غارسيا ماركيز) من خلال استلهاماته للسحري والميثولوجي في نصوصه القصصية والروائية المبدعة.

أما الشق الثاني من مناهج التجربة الاستطيقية لدى (أفلاطون) فيتجلى في بحثه الفلسفي متوسماً منهجاً حدسياً بآليات عقلية وهذا يبدو جليا في تمجيده للأشكال الهندسية ذات البنية المنطقية العقلية..ويمكننا توضيح أهمية هذه البنية في فنون عديدة ففي الزخرفة الهندسية وبخاصة في الفن الإسلامي التي تتسم بمنطقية أشكالها وبتكرار وحداتها بشكل متتال مستمر مما يمنحها الوحدة في التنوع ويمدها بإيحاءات اللامتناهي في فضاء جليل يتجاوز فيه المتلقي أبعاد حسية المرئيات الجزئية.. كما يمكننا تلمّس ذلك في تشييدات التكعيبية والتجريدية والفن




البصري... التي تلتزم بالتوجهات العقلية في معالجاتها البنائية، إذ يظهر ذلك في النتاجات الفنية لدى (جورج براك) و (بابلو بيكاسو) و (فرنان ليجير) و (فازريللي) و (موندريان) وآخرين.

وعلى مستوى التلقي الاستطيقي يبدو أن (أرسطو) بقدر ما يمنح النتاج الفني بمسمياته المختلفة اثراءاته الحسية ومباشرته في أثناء عملية التلقي.. لكن لا تسويف في هذا النتاج.. ولا حرفيه تصل حد النمطية والآلية.. ولا مباشرة تصل حد الابتذال.. ولا مهنية تسقط الإبداعي والرؤيوي فيه، بدليل انه منح الفنان ولنقل الشاعر تحديداً قيمة أرفع من المؤرخ وإن كان (أرسطو) محقا بحكمه على الشاعر إلا أنني لا أرى مسوغاً للمقارنة بين مجالين مختلفين لا يجمع بينهما أي بُنى مشتركة.. عالم الشعر الذي يقوم على لغة الصورة والعاطفة والتخيل وعالم التاريخ الذي يستقصي الحقائق مع وجوب الدقة والموضوعية، إذ أن (أرسطو) منح الشاعر الفعل النبوئي من خلال توظيف ذلك في خطابه الجمالي بوصفه احد طرفي التلقي الاستطيقي.

وبقدر ما منح (أفلاطون) المتلقي بنسغية صاعدة إلى مثال منحه (أرسطو) نسغية تجعل منه يعيش تفصيلياً تمظهرات حسية الخطاب الجمالي حيث يشكل ذلك تكافؤاً حقيقيا لمثل هذه النسغية الصاعدة.. وبالمحصلة فالمتلقي في نهاية المطاف ليس ببعيد عن المثالية الأفلاطونية ذاتها لكن برؤى ومناهج أخرى...




إنّ تقنيات الخلق الفني لدى الفنان تكمل ما لم تستطيع الطبيعة إكماله ولا يقف الفنان بحدود حرفية النقل الواقعي وإنما ينبغي له أن يعبر عن ما يجب التعبير عنه، كما أن التجربة الاستطيقية لدى (أرسطو) تبحث في ذات التوجهات الحسية والتجريبية والحرية والعلمية ودور العقل الإنساني في الخلق الفني وعدم انفصال التجربة الاستطيقية عن الفعل السلوكي التربوي والأخلاقي كما يظهر ذلك جلياً في عالم المسرح مثلاً، وان كلاً من الخلق الفني والتجربة الاستطيقية لا ينفصلان عن الجانب المعرفي لدى منتج الموضوعة الجمالية.

إنّ (أرسطو) بقدر ما يمنح الخطاب الفني ماديته وحسيته منحه بُعده المتسام.. انه جدل الاستطيقي بما هو كامن فيه وما هو متسام عليه.. وبهذه الأطروحات كان لـ(أرسطو) تأثيراته الحساسة في موقفه من التجربة الاستطيقية ولنقل من العملية الفنية إجرائياً بعيداً عن تطرفية (أفلاطون) في نزوعه البنائي الفوقي المتعال.. إذ أن استطيقية (أرسطو) تكمن في هذا الواقعي.. بما فوقه.. وإن المتلقي إنما يستجيب للمحسوسات الجمالية وفق تمظهراتها الخارجية قبل أن يعي ماهيتها، ومتلقي كهذا غيره لدى (أفلاطون) والذي يستجيب لماهية المحسوسات الجمالية أولاً بوصفها شرطاً مثالياً متعالياً في التجربة الاستطيقية.. وبذلك منح (أرسطو) التجربة موضوعيتها وفق مقولتي الزمكان، وبهذا كان مؤثراً مستوى الحركات الفنية




والاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية وموقفها من التجربة الاستطيقية.. مثل الوضعية المنطقية والذرائعية والشكلانية والبنيوية...

وفي انعطافة ذات مرجعيات أفلاطونية نجد إن التجربة الاستطيقية لدى (أفلوطين) تنحو منحىً تأملياً وفق منهج صوفي، فالمتلقي الجمالي يتلقى موضوعته الاستطيقية بوصفها الأقرب إلى طبيعة نفسه.. والموضوع الجمالي وما تشكل في صوره إنما يرتقي عن ماديته بوصفها مادية قد تشكلت في صورة بفعل إبداعي مفكر.. فاسقط منتج الموضوع الجمالي الفكرة على مادته لتنحو منحىً جمالياً وهناك نسغية صاعدة فالجمالي يكمن في العلة اكبر من المعلول والجمالي اكبر منه في الصورة المشكلة منه إلى المادة العمياء التنظيم في تمظهراتها الخارجية.

إنّ (أفلوطين) لا يرى أن هناك قبحاً وان تمثل بالمادة ذاتها والجمالي لدى الفنان اكبر منه مما هو عليه في الصورة المشّكلة من قبله وهكذا.. لكن يبق الأساس الذي يستمد منه الفنان موضوعاته الجمالية إنما يتمثل بالعالم العلوي ممثلاً بعالم المثل شأنه شأن... (أفلاطون).. إذ يعد الأخير ذا تأثيرات جمالية في رسم أساسيات التجربة الاستطيقية في الفكر الأفلوطيني.. ويشكل عالم الميتافيزيقيا الماهية الحقيقية للجمالي الذي يعد مثالا لكل مسعى فهو الجمالي الكامل الذي لا يتضاءل ولا يتجزأ بل يفيض في إثراءاته.. فالمتلقي يتصاعد من حيثيات العالم المرئي وتمظهراته




إلى عالم ما بعد الحس من خلال استلهام القوى الروحية منجذبا بالحب إلى مصدر النفس ذاتها التي تعد نقطة ضئيلة أمام رحابة المطلق.. الله..

فالمتلقي وفقاً لتصور كهذا ينحو منحىً صوفياً من خلال تمثل عالم العقل ومجاوزته لتمظهرات عالم الحس.. وهذه الأفكار تعد منتقاة أصلاً من الفكر الأفلاطوني لكنها لدى (أفلوطين) اقرب منها إلى المنهج الديني الصوفي منها إلى المنهج الفلسفي، لذا سرعان ما وجدت تطبيقاتها لدى المتصوفة المسلمين والفكر المسيحي في القرون الوسطى.. وإن مسعى مبدع الموضوعات الجمالية في توجهاته هذه ليس لذات تلك الموضوعات وإنما لتوصله تلك الموضوعات إلى ما يوحده مع الذات الإلهية فهي غاية أساسية تقف وراء الاستطيقي.

تأخذ التجربة الاستطيقية لدى (كانت) مسارات وآفاقاً جديدة، فهو لم يضع محمولات تكبل هذه التجربة بالمنطقي والاستدلالي كما انه لم يتطرف في الجانب الوجداني وعوالمه الخيالية والحدسية حيث تجمع التجربة الاستطيقية لديه بين هذين الاتجاهين المنطقي والحدسي معاً، والموضوعة الجمالية التي تحمل خصائص الرائع كأحد أطراف التجربة الاستطيقية لا تنتج حقاً إلا بجمع هذين الطرفين المتناقضين بتوافقية عالية.

وإنّ حيثيات التجربة الاستطيقية وفقا لأطروحات (كانت) لا تحكمها ردود الفعل الانعكاسية النقدية من قبل المتلقي وقد منح الدراسة في الجمال علماً مستقلاً




بها مؤكداً مبدأ الذاتية الغائية.. الذاتية التي تعنى بالحكم الجمالي والتي تستوجب التئام تجربة الذات الإنسانية مع الطبيعة.. ويعد هذا المبدأ مستمداً من القدرات الذاتية.. مما ينتج عند حكمنا جمالياً أساسيات تكمن في ذات المتلقي من خلال توافقيته بالجميع بين المنطقي والحدسي.. الفهم والخيال.

إنّ الحكم الجمالي منزّه من الغرضية ويلازم الشعور الداخلي للمتلقي، وقد فصل (كانت) بينه وبين الأخلاق والطبيعة، ويتوسم المتلقي الشعور بالرضا والتمتع باللذة الجمالية ولهذا يأخذ الحكم لدى (كانت) منحىً ذاتياً مستقلاً وخالصاً، ويتصل من حيث انعكاساته بالتمثلات لا بالتصورات ويتمثل بالقدرة على تقدير الموضوع الجمالي مرتبطا بملكة الذوق.

لقد أفرد (كانت) اللحظات الأربعة التي من خلالها يتم للحكم الجمالي تحديد شروطه الشكلية إذ أن اللحظة الأولى لديه تأتي وفقاً للكيف، إذ تأسيساً على أطروحات(كانت) الفلسفية حول الحكم الجمالي بوصفه يرتبط بالشعور بالرضا.. وهو شعور بالمتعة الجمالية الخالصة التي يتفرد بها الحكم الجمالي لوجود كيفية خاصة يتفرد بها الموضوع الجمالي من دون الطبيعة والأخلاق... فالمتعة الجمالية لا ترتبط بإشباع حاجات ذات منحى وظيفي عملي لدى المتلقي.. إنما هي متعة تقوم على التأملية وليس على المتعة الناتجة عن الإشباع الحسي اللذاتي.

في حين أن اللحظة الثانية هي اللحظة التي تأتي وفقاً للحكم إذ أن المتلقي، وإن كان له دوراً مهم على مستوى إصدار الأحكام الجمالية يتصل بغيره من المتلقين الجماليين الآخرين مؤسسين ذاتاً مشتركة بينهم يقوم عليها حكم جمالياً يتسم بالكلية.. فعند إصدار حكماً على عمل فني ما كلوحة (الجرنيكا) لـ(بابلو بيكاسو) مثلاً بوصفها تحقيق متعة جمالية إذ أن هناك كماً من المتلقين يتفقون معي في هذا الحكم ومرد ذلك إلى آن الموضوع الجمالي له كيفياته الخاصة وهو يقوم كما يسميه (كانت) على مبدأ التخطيط ممثلاً بالقدرة التأليفية العالية التي توّحد عناصره من خلال توافق ملكتي الفهم والخيال، كما تمّ الإشارة إلى ذلك في بداية موضوعنا عن طبيعة التجربة الاستطيقية لدى (كانت) إذ أن المتلقين يكوئون بذلك حكماً جمالياً يتسم بالكلية يقوم على أساس هذه الخاصية من خلال التوفيق بين العقلي والحدسي وليس من خلال الاستدلالات العقلية التي لا تشتغل مع منطق التجربة الاستطيقية بمدياتها التوفيقية بين الفهم والخيال لدى (كانت).

أما اللحظة الثالثة فيتم تحديد الحكم الجمالي وفقاً للاتجاه، إذ أن الموضوعات الجمالية تتفرد كما أوضحنا باستقلاليتها وكيفياتها من خلال مبدئية التخطيط فيها الذي يشكل ديمومتها، والحكم الجمالي له فرديته الخاصة به.. فالموضوعات الجمالية التي تعد مثالاً للمجموعات التي تمثلها إنما تقوم على أساس الحس المشترك لدينا الذي يمنحها أهليتها في فرض مثاليتها جمالياً.

أما اللحظة الرابعة في الحكم الجمالي فتتم على وفق العلاقة بالغايات، إذ أن شهيتنا اتجاه شراب يرتبط بحاجتنا لذلك الشراب إذ يرتبط ذلك بعلاقة سد حاجتنا، لكن الموضوع الجمالي لا يرتبط بغائية ما، إلا المتعة الجمالية الخالصة، على الرغم من الإيحاء بوجود غاية ما.. فهي غائية اللاغائية ويمكن تلمس ذلك في نتاجات الفنون الجميلة، مثل لوحات الرسومات التجريدية فهي لا تقترن بحاجات عملية ما بالنسبة لنا والتي تتصاعد فيها وتيرة التلقي مع الموضوعة الجمالية الخالصة تحديداً.

ويرى (كانت) إن الموضوعات الجمالية العظيمة هي التي تمسي أنموذجاً ومعياراً وهي إنما تعد نتاج للعبقرية التي تتسم بالإبداعية وتفرد الأصالة فيها ومن خلال التجربة الاستطيقية يفرق (كانت) بين الموضوعات الجمالية الحرة والموضوعات الجمالية المقيدة، فالأولى تتسم بوصفها خالصة ولا ترتبط بمواصفات لأشكال خارجية معينة إنما تقوم على أساس من بنيتها الجمالية الشكلانية الخالصة في حين أن الموضوعات الجمالية المقيدة ترتبط بمواصفات هي غيرها في الموضوعات الجمالية الحرة.

إنّ المتلقي الجمالي يشترط فيه أن لا ينأى بعيداً في تأملاته الحسية بل يجب أن يواكب ذلك من خلال فاعلية قدراته التأملية العقلية، فتلقي الموضوعة الجمالية برأيي يأتي من هذا التلاحق بين الحسي والعقلي.




ونصل إلى أن (كانت) أقرب منه إلى حيثيات التجربة الاستطيقية التي تعنى بالموضوع الجمالي الشكلاني الخالص.. وباعتقادي إن خطورة (كانت) تكمن في استقصاءاته الفلسفية الجمالية التي ترى إن الجمال الخالص يعد شكلاً خالصاً.. ولهذا دوره الحساس في مسيرة فاعلية مفاهيم الحداثة التي تتسم بتشظياتها الفكرية والجمالية والنقدية إزاء النتاجات الأدبية والتشكيلية.. بوصفها ثورة في الشكل.. وأرى إن الشكل لا تنفصل عراه عن مضامينه بمستوياتها الهيرمينوطيقية أو السيموطيقية وعلى مستوى المعنى عموماً.. ويمكن تلمس ذلك على امتداد تطور التشكيل الأوربي الحديث، فالتجريدية مثلاً بقدر ما هي تمثل قمة هرم حركات الرسم الأوربي الحديث فهي ثورة في الشكل.. إلا أنها أشكال لا تنفصل عن مضامينها الرؤيوية والعاطفية والروحية..

فضلاً عن دور (كانت) في توفيقيته بين العقلي والحدسي وعلى مستوى الخلق الفني من قبل الفنان أو على مستوى التجربة الاستطيقية.. فالمتلقي.. إنما تقوم أبجديات التلقي لديه على أساس بوتقة ينصهر فيها المعرفي بالتخيلي.. المفاهيمي بالعاطفي.. الإرادة الواعية بانغماساتها الحدسية.. وبالمحصلة منح الذات المتلقية استطيقياً أبعاد تجربتها العاطفية دون التخلي عن أبعادها المفاهيمية فالمعرفة هنا تقترن بالعاطفي على مستوى الذات وشاعريتها.

وإنّ التجربة الاستطيقية يتسم الموضوع الجمالي فيها بأنه لا يقوم على أساس

مبادئ علمية جمالية بقدر توسم حس نقدي تجاه الموضوعة الجمالية، إذ يشير (كانت) ذاته إلى انه لا يوجد علم حول الرائع بل نقد للرائع وليس هناك علم فني بل نقد فني، كما أن (كانت) مهّد إلى موضوعة ارتباط الرائع بعملية اللعب الحر على مستوى المخيلة.. وان الرائع ما يرتبط بخصوصية ما هو رائع فيه.. وبشكل أو بآخر إن لهذه الأطروحات ريادتها وأصالتها آنذاك.. فهي تتغلغل بتأثيراتها في الفكر الفلسفي الجمالي لدى (هيجل) و (شوبنهاور) و (كروتشه) و (شيلينغ) و (شيلر)...ويضع (كانت) في ذهن المتلقي أن يفرق بين الفنون الجميلة والفنون الحرفية التي تقترن بالقسرية والعمل الجبري والمردودات الاقتصادية لنتاجاتها في حين ينتج الرائع من خلال الفنون الجميلة والذي يعد همزة وصل لتلاقح العقلي بالتخيلي وحصيلة الحرية والتأملية والذي تكمن غائيته فيه وان النتاج الفني لدى (كانت) يمتاز بخصوصيته فهو وليد العبقرية التي تمتاز بفرادتها وكيفياتها الخلاقة.. بعيداً عن التصنع، وقد جعل (كانت) من الجمال يحتل قمة الهرم الفلسفي لديه.. وهكذا كان حال(شوبنهاور) الذي جعل من الفن مدخلاً أساسياً في الفلسفة لديه ولا يخفى دور (كانت) في فلسفة (شيلينغ) الذي يرى إن الشكل الفني يبدو كشيء مطلق يفوق الفهم كما يضع الفن في مرتبة أعلى من العلم، ويرى إن الشكل تعبير عن الشيء اللامتناهي بالمتناهي جاعلاً منه شيئاً متعدد المعاني إلى درجة يمكن تفسيره بأي شكل من الأشكال وبأي منطق كان وما أكثر تعدد أنواع المنطق إذا اعتبرت إن كل واحد صحيح وفي الوقت نفسه غير صحيح ويتحول الشكل بذلك

إلى شيء مطلق غير محدد لا يمكن التعبير عنه وليس له أي منطق عقلاني له صفة الشيء المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه.

علاقتها بالحواس والفكر والغائية واللامتناهي... ولديه إن الذوق يرتبط بذاتية المتلقي وليس بالضرورة أن يفهم المتلقي موضوعته الجمالية بحدود الرائع لان عملية الفهم تقترن بقوى منطقية استدلالية معرفة محضة في حين أن الرائع يتصل بالذاتي والشاعري والنفسي والذوقي وكأننا ندرك حقيقة مشاعرنا من خلال الأشياء بفعل إسقاطاتنا وانطباعاتنا وتصوراتنا إزاءها.

وينوّه (كانت) إلى تقسيمات عديدة للموضوعات الجمالية مثل الجميل والرائع والحر والمقيد والجليل.. وما إلى ذلك من مسميات وفق مواصفات وشروط معينة يجب توافرها في كل منها.

للتعرف على أبعاد التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) أراني ملزماً بطرح الأساسيات العامة لفلسفته الجمالية فهو يرفد فلسفته بعداً غائياً يتمثل بالروح المطلق حاصل جمع وحدة الروح الذاتية والروح الموضوعية والوصول إلى هذا المطلق يتم من خلال الفن والدين والفلسفة.. حيث بالفن يتم تعرّف المطلق على نفسه بصيغة المعرفة وبالدين من خلال التأمل وفي الفلسفة في صيغة الفهم.. والفكر المطلق يشكل أساسا روحياً لكل مجهود..والاستطيقي يعد فكرة في مرحلة معينة من مراحل تطورها.. وأعلى مرحلة في تطور الفكرة إنما تتمثل بالروح المطلق وهو الله

الذي تتوحد فيه جميع المتناقضات.. والروح المطلق أسمى من الطبيعة والأفكار فيه من خلال الفنان تنتقل عبر تمظهرات موضوعاته الجمالية.. ويؤكد (هيغل) الحرية والإرادة والشعور في عملية الإبداع الفني. ويرى إن المحاكاة غير العملية الإبداعية.. فالمحاكاة تقوم على مهارة أو وظيفة، وهو يصعّد من دور مبدأ الحيوية.. ويمنحه مراتب جمالية فكلما تعاظمت الحيوية في كائن ما ازدادت قيمته الاستطيقية والفنان في صياغاته ومعالجاته الفنية يمكن أن يوظف في موضوعاته الجمالة جميع الأشياء ذات الجماليات النسبية بفعل مبدأ الحيوية فيها وان تمظهرات الفن ومحمولاته لدى (هيغل) يختلف بعضها عن البعض الآخر وفقاً للعلاقة المتغيرة بين الفكرة وهيئاتها الشكلية..

فالفن الرمزي على سبيل المثال تتسم فيه أفكار موضوعاته الجمالية بالتجريدية غالباً لعدم تطابقها مع أشكالها الخارجية ويمكن تلمس ذلك في جماليات الفنون الشرقية ممن يعنون بعالم الرمز والروح، وان الأنماط الثلاثة للفن إنما ترتبط بظروف كل عصر وطبيعة البُنى الفلسفية والدينية والاقتصادية التي تتسيد فيه مما يفرز عن ذلك خصوصيات لتجربة استطيقية تتوافق مع كل نمط من أنماط الفن فالتجربة الاستطيقية ضمن مفاصل الفن الرمزي بكيفياته التأملية والتأويلية غيرها في معطيات الفن الرومانسي بمحمولاته المضامينية العاطفية.




وبالمحصلة يتبع ذلك متغيرات على مستوى الاستجابة.. والتجربة الاستطيقية تكون حيثياتها أكثر رقياً كلما توفر فيها الفكر والوعي والحرية والحيوية وليمسي المتلقي فيها اقرب منه إلى عالم الروح المطلق.. والفن لدى (هيغل) يعد عملية عقلية والوعي يتكفل في بلورة تصورات منطقة تتحكم في آليات ديالكتيك العملية الإبداعية من خلال نسغية صاعدة من المدركات الحسية إلى المدركات العقلية... بل يصل الفنان إلى مرحلة من الوعي يتجاوز فيها زمكانية الموضوعات الجمالية من خلال عقل الفنان ووعيه وقدرته على خلق صور إبداعية جديدة ويكون المتلقي أكثر رقياً تأملياً في تجربته الاستطيقية للموضوعات الفنية من تأملاته للمناظر الطبيعية، بوصف الموضوعات الفنية نتاجاً لحركة الروح المطلق.

إنّ الموضوعات الجمالية وفق هذا الاتجاه تعبر عن قضايا كل عصر من العصور ومشكلاته الفلسفية والروحية.. وهي تعد فعلاً خلاقاً يكشف عن التناقضات التي تسود البنى وعلاقاتها.. فلسفياً.. أخلاقياً.. إبداعياً.. من خلال المنهج الديالكتيكي.

كما أنّ التلقي في التجربة الاستطيقية وفق الطرح الفلسفي لدى (هيغل) يتفاوت إزاء كل فن من الفنون نظراً للصراع أو الموائمة بين الفكري وتشكلاته في تلك الفنون وطبيعة المنطق العقلي والحدسي الذي يتحكم فيها، فضلاً عن مستوى التعبير عن الحيوية وروح المطلق فتأملنا فن الشعر في تجربتنا الاستطيقية غير تأملنا

فن العمارة أو النحت... إذ يتعلق الأمر بماهية كل فن من هذه الفنون وطبيعة المنحى التعبيري فيها وفقاً ومواصفات هذه الفنون التي تم ذكرها آنفاً.

إنّ التجربة الاستطيقية لدى (هيغل) إنما تأخذ أبعاداً مثالية وهي تنسحب إلى الماضي وليس إلى المستقبل وبقدر ارتباط العملية الفنية بالمعرفة والفكر حيث يتم من خلالهما تصيرهما شكلانياً عبر التمظهرات الخارجية، من خلال ترسيخ شيئية حسية جمالية ذات مثال، ومثالها روحي.. تحديداً.. انه الروح المطلق.

وبما أنّ فلسفة (هيغل) تعلي من شأن الروح المطلق فهو يسعى إلى تحرر الفكرة ويتمثل التحرر الفكري عن شكله الفني بالفن الرومانسي الذي يمتاز بحيويته الروحية وهذا تأكيد إلى توجهات (هيغل) المعرفية المضامينية أي لصالح الفكر بمدياته الروحية المطلقة... وان على المتلقي أن يميز بين الأدوار الثلاثة للفن ممثلة بالفنون الرمزية والكلاسيكية والرومانسية التي من خلالها تتبدى الموائمة او الصراع في مدى توافقية الفكرة مع شكلها الخارجي، ففي المرحلة الرمزية تبدو اللاتوافقية جلية بين الفكر الرمزي المجرد عن شكله الظاهري.. وتأخذ المضامين الفكرية توافقها وانسجامها مع الشكل من خلال الفن الكلاسيكي.. في حين تسمو الفكرة مرة أخرى لصالحها دون شكلها في المرحلة الجمالية الرومانسية.. ونستخلص إن المتلقي إنما يتذوق الفنون طبقاً لمبدأ الحيوية والحركة والحرية وفعل الخلق الذاتي الإنساني الأصيل وتوليدية الفكري وتصعيداته فيها وفق أبعادها الدياليكتيكية من

خلال مديات الجدلي فيها.. وشموليتها على التعبير الروحي والعاطفي والإنساني..

إنّ الفلسفة الجمالية لدى (شوبنهاور) تعد مزيجاً بين ما هو فلسفي ونفسي وصوفي، والتجربة الاستطيقية تعد انعكاساً لهذا المزيج بشكل أو بآخر، وهي تقوم على الأساس الفلسفي الذي يرى إنّ العالم إرادة وتمثل متوسمة أبعاداً ميتافيزيقية بمنهجية حدسية وهناك مجالان يعتمدان لقهر الإرادة يتمثل أولهما بالتأمل الجمالي الذي يعد أساسياً في التجربة الصوفية الأخلاقية والمتلقي الجمالي ينبغي أن يمتلك حساً تأملياً مشاركاً لموضوعته الجمالية، فإن كانت تعتمد اللغة البصرية فإنه ينبغي امتلاكه ناصية عين ذات قوى حدسية لموضوعاتها التي تعد الطرف الآخر في التجربة الاستطيقية، إذ لا يرتقي المتلقي إلى موضوعته الجمالية.. مثاله.. إلا إذا تحولت ذاته إلى ذات عارفة، والتي تعد ذاتاً ثيوصوفية فوق التفاصيل والجزئيات متحررة من أهوائها وانفعالاتها من خلال تجاوزها إدارة الحياة التي تحجب عنها حدسيتها لعالم المثال ومن هذا المنطلق يتحرر من الأنا لديه، آنذاك يرتقي موضوعته الجمالية متوحداً معها صوفياً حيث يمسي ذاتاً تمتلك مقومات الشعور المجرد بتمثل العالم.. وهنا يبدو أن أطروحات (شوبنهاور) تستمد روافدها من المرجعيات المثالية الأفلاطونية والصوفية الأفلوطينية، فضلاً عن تأثيرات الفكر الديني الشرقي.. وتأثيرات أخرى، كما أن لأفكار (شوبنهاور) ذاتها أثر لدى رائد

مدرسة التحليل النفسي (سيجموند فرويد)، إذ أن الفنان بانغماسه بالعمل الفني إنما يقوم بعملية تطهيرية وتفريغه لخزينه أو محمولاته التحتية اللاشعورية لينأى بذلك عن إرادة الواقع إلى حالة مثالية.. حالة من التسامي.. كما أن لأفكار (شوبنهاور) تأثيراتها على مستوى التشكيل البصري الجمالي فمثل هذه الأفكار لها مدياتها وتأثيراتها في صفائية (كازيمير ماليفيتش) وروحانية (فاسيلي كاندنسكي) والتجريدية المثالية لدى(بيت موندريان)... وفي الاتجاه التجريدي عموماً.

إنّ مسعى الذات العارفة الخالصة مسعىً إلى حالة من النرفانا وهي نوع من أنواع الفناء التام (الغبطة الكاملة).. وتعد الخبرة لدى المتلقي الجمالي ضمن تجربته الاستطيقية نتاج معرفة تأملية ذات منحى حدسي، آنذاك تكون الإرادة موضوعاً لتأملات المتلقي الجمالي في تحولاته نحو ميتا فيزيقاه المثالية لتتموضع الإرادة إلى موضوعاً للتأمل الجمالي لدى المتلقي والإرادة تكون آنذاك متحررة من مقولتي الزمان والمكان.. وتأمل الإرادة.. هنا.. تأمل للمثل ذاتها.. وحدس المتلقي.. حدس يتسم بالكلية والتجرد والتحرر.. حدس خالص.

لقد قسّم (شوبنهاور) الفنون على أساس منهجه الفلسفي، إذ أن استجابات الذات في تجربتها الاستطيقية تنحو وفقاً لماهية كل فن منها فالموسيقى يضعها(شوبنهاور) في قمة تقسيماته، إذ تمثل الإرادة النقية التي تجسدت لتحقيق تمثلات وجودها في العالم وهي تعد أسمى الفنون فإنها تعبير عن عالم المثل ذاته فإذا




كانت الفنون تعكس تمظهرات العالم فان الموسيقى تجسيد للإرادة ذاتها.. لعل من الأسباب الأساسية التي تمخضت عنها فلسفات جمالية مثل حدسية (هنري برجسون) و (بندتو كروتشه) بوصفها رد فعل تجاه العقل.. عملية تقويض مركز العقل ذاته بكونه وسيلة ليس إلا لتحقيق أغراضنا.. وتحليلاتنا ذات الملامح الجزئية وفقاً لتمظهراتها الخارجية بمدركاتها الحسية البسيطة دون مساس جوهر مادة البحث الأساسية التي تستكثف حدسياً.

إذ تقوم التجربة الاستطيقية لدى (هنري برجسون) على أساس من نزعته الحدسية، إذ أن الفنان لدى(برجسون) إنما يمتلك عيناً ميتافيزيقية ذات مديات حدسية فاحصة لينفذ من خلالها متجاوزاً حجب العالم الواقعي، إذ الحقيقة تكمن خالصة وراء عماء حيثيات هذا الواقع..

وليس من شك من أن الاتجاه الفلسفي الحدسي الذي يعد احد الأعمدة المؤسسة فيها (هنري برجسون)، قد كان له دور ريادي في فلسفة الفن الذي أخذ به كل من(كروتشه) و (هربرت ريد) وآخرين، وفي رأي(برجسون) إنّ الفن يعد نوعاً من المعرفة لا تتعلق بالكليات أو القوانين العامة ويمثل مثل هذا التوجه احتجاجاً صريحاً على التوجهات العقلية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر بعد دخول العالم عصر التحولات العلمية، إذ يرى (برجسون) إن العقل يعد مجرد أداة من خلاله يسيطر الإنسان على مكونات وسطه الخارجي...




وهو في أطروحاته الفلسفية هنا يغاير الفكر الفلسفي البراجماتي الذي يرى إن معيار الحقيقة إنما يكمن بما يترتب على الفكرة من نتائج عملية في الواقع... وآليات التذوق الفني لدى المتلقي إنما تتطلب منه، أن يرتقي إلى موضوعاته الجمالية ذات المنحى الحدسي لكي يستحوذ باستبطاناته تلك الموضوعات الجمالية كما يرى (برجسون) أن هناك منهجين يعدان مختلفين للوصول إلى معرفة الأشياء، احدهما باعتماد الآلية التحليلية والثاني عبر الحدس يتوسم من خلاله المتلقي سبيلاً يوصله إلى جوهر الأشياء وباطنها..

إذ أنّ التحليل يلزم المتلقي بالدوران حول حقيقة الأشياء دون استبطانها، وفي مسعى (برجسون) الفلسفي هذا تغدو عملية التلقي اقرب منها إلى التصوف مع الموضوعة الجمالية حدسياً بعيداً عن المعوقات العملية والعقلية التي تفصل المتلقي عن موضوعته الجمالية لينتشي المتلقي بصوفية عالية مع موضوعته تلك.

وبشكل وبآخر تشوب الأطروحات الفلسفية لدى(برجسون) جوانب سلبية.. منها أن التجربة الاستطيقية لديه ذات انغماسية صوفية معزولة عن رياديتها وفاعليتها ببنى أخرى حياتياً. كما أن (برجسون) لا يعوّل كثيراً على دور الصنعة والخبرة في العملية الفنية، وبهذا فقد نوّه إلى أن ارتقاء رسامين مثل (كوروه) و (تيرنر) لا يعود إلى مقدار مقدرتهم الأدائية الفنية بقدر ما يعود إلى مقدار




استبطانهما حدسياً ومخرجات ذلك لموضوعات جمالية إبداعية لا يمتلك ناصيتها الآخرون من خلال انغماسيهما بعيداً عن الحياة العملية.

فالفنان إنما يدرك الأشياء لغرض الإدراك الخالص لذاته بعيداً عما يحصل عليه منها من معطيات وظيفية وعملية، والفنان بهذا ينفصل عن الآخرين في استجاباته وردود أفعاله واستغراقاته بموضوعات جمالية ذات اثراءات حدسية تمتاز بديمومتها من خلال اختراقها لمقولتي الزمان والمكان، والفنان لدى (برجسون) يحوّل نظر الآخرين إلى ما لا فائدة منه عملياً بالنسبة لهم عدا من يمتلك منهم تصعيداته حدسياً ليرتقي إلى مصاف تلك الموضوعات الجمالية، وبهذا فالفن لدى (برجسون) يعد استبصاراً وتأملاً خالصاً.

تُعد التجربة الاستطيقية لدى (كروتشه) امتداداً طبيعياً للمنهج الحدسي لدى كل من (شوبنهاور)و (برجسون) فالحدس عيان مباشر.. والمعرفة لدى(كروتشه) شأنها شأن (برجسون)، إذ لكي نصل الحقيقة فهناك منهجان منهج يستدعي التحليل ويعتمد منطق التطبيقات والتقسيمات العقلية، ومنهج حدسي يعتمد لغة الآني يستبطن الأشياء من الداخل.. فالمعرفة لدى(كروتشه) نوعان احدهما معرفة منطقية.. عقلية.. وأخرى وجدانية.. حدسية تعدّ الأساس في السلم التسلسلي للمنظومة المعرفية.. فالمعرفة الحدسية لغة الفطري والتأملي والخيالي وهي تشكل قاعدة للمنظومة المعرفية عموماً فالخيالي أسبق من المنطقي في صياغة الصور

الذهنية والفنان إنما يتمثل بقدرته على بلورة هذه الصور وليس مطالب بوضع أساسيات عقلية أو منطقية خارج حدود الظاهرة الفنية والجمالية التي يبحث فيها.

و (كروتشه) يرى إنّ الفنان تكمن قيمته الحقيقية ليس في إخراج الصورة الذهنية بل في تصور الفكرة لديه.. وهذا لا يعني أننا نقف مع (كروتشه) في موقفه هذا ولكننا ننقل أطروحاته الجمالية حول موقفه من الفنان والعمل الفني والمتلقي.. فبقدر ما يؤكد (كروتشه) على استقلالية العمل الفني وفرادته وعن قيمة العاطفة في بلورة الصورة وبقدر ما يؤكد إن عالم الفن عالم الظواهر وليس الحقائق وان منهج الفنان الحدسي يحتل أهمية كبيرة فجوهر الفن إنما يكمن في التصور الباطني وليس في الإخراج، وان المنهج العقلي يشتغل مع المنطقي في عالم الحقائق وان الفن ليس دين وليس علم وليس اقتصاد وهو لا يقود المتلقي الجمالي إلى منفعة عملية ما، فالتجربة الاستطيقية تتطلب حدساً وعياناً مباشراً استبطانياً، وباعتقادي ضرورة تأكيد فيزيقية العملية الفنية وإلاّ أمسى الفن ضرباً من الطوباوية والوهم المحض وحدسية مفرطة في تطرفها فعالم المعرفة ولغة التحليل في صناعة الفن والإخراج الفني لابد منها إذ يعد العمل الفني امتداداً بل انعكاساً لاسلوبية الفنان حركة.. إيقاعاً.. لوناً.. ملمساً.. فضاء.. موضوعة.. تعبيراً... وإنّ الحدس من وجهة نظري الخاصة يشكل منظومة معرفية خبراتية مدربة من قبل الفنان حتى وان كان يوحى بآنية إفراز قوى سيميولوجية لا شعورية لدى الفنان أو على مستوى التلقي

والحكم الجمالي، وعالم الفن لدى (كروتشه) عالم معني بالأحاسيس والمشاعر والخلق الصوري وليس بعالم التصنعات والمبررات المعرفية والعقلية.. وان التعبير الفني اقرب منه إلى عالم الروح وانعكاساتها.. والتعبير إنما معني بالمنحى الاستبطاني الداخلي بفضل ما هو عاطفي ينضح خيالاً، والانفعال لدى (كروتشه) ليس فورة اعتباطية بل يستوجب التأمل ليمسي صورة فنية معبرة.. والحدس لدى (كروتشه) يتسم بالغنائي.. وان الحدس يعد تعبيراً حياً عن ماهية الفن.. وان الرؤية الحدسية أساس عالم الفن وليس في إخراجها فنياً.

ويبدو (كروتشه) متطرفاً إلى حد بعيد لتأكيده على مستوى التجربة الاستطيقية فالفنان عندما يقدم صوره الذهنية الخيالية مقللاً من فيزيقيتها ومؤكداً فكرتها التي تعبّر عن حركة الروح وما على المتلقي إلا أن يعيد ما يقدم إليه من صور خيالية ذهنية على مستوى حركة الوعي لديه وباعتقادي إن للعمل الفني كيانه الفيزيقي وموضوعته الجمالية ذات التنظيمية النسيجية العالية التي تعبر عن اسلوبية الفنان ومحتواه وان المتلقي يقف أمام كيان جمالي يتسم بالسرية والنسيجية المحكمة ويتفاوت الحكم الجمالي إزاءه لتماسك خصوصيته بروح من الديمومة التي تتجاوز محدودية الزمكاني.

كما أننا لا نقف مع (كروتشه) في أن الفن يجب أن لا يوجه إلى مسارات هي ليست منه مثل الإرشاد والخير.. إذ أن الموضوعات الجمالية شتى، فهناك فنون




تطبيقية وفنون جميلة وفنون كبرى وفنون صغرى وفنون أكاديمية، وأخرى ترتبط بظروف سياسية واقتصادية واجتماعية معينة... وبالمحصلة فان لهذه الفنون بناءاتها وأهدافها وسياقاتها المختلفة.. وعليه يمكن لفنون معينة أن توظف لجوانب تطهيرية ونفسية وتعليمية وإرشادية...مع الأخذ بمبدأ إن للفن منطقه ومبادئه مسميات لا تحمل خصوصية عالم الأخلاق والدين والاقتصاد والعلم واللعب.

قبل ولوج جدل التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي الجمالي الماركسي، لابد من طرح المفاهيم العامة لتصورات هذه الفلسفة من خلال تأسيساتها الابستمولوجية ولو بشكل موجز، فقد كان لكل من (كارل ماركس)و (فردريك انجلز) وبتأثير الفيلسوف الألماني (لودفيغ فيورباخ) الذي كان يؤكد على أن تدرس الفلسفة الطبيعية والإنسان وان تبتعد عن الأفكار المجردة، إذ كان لذلك أثره في وضع نظريات في الاقتصاد وديالكتيك المادة وبلورة مفهوم الماركسية.

إنّ المادية الديالكتيكية كفيلة بمنحنا تصوراتها حول الإنسان وصراعه مع الطبيعة والوجود.. فضلاً عن تأثر كل من (ماركس) و (انجلز) بالفكر الفلسفي الهيغلي بعد أن قلب (ماركس) نسغية (هيغل) رأساً على عقب مبتعداً بذلك عن مثالية (هيغل)، وأفادته من مفهوم الجدل الهيغلي في بلورة المادية الديالكتيكية من الفكرة ليكون الواقع نتاجاً لها كان (ماركس) ينطلق في ديالكتيكه من الواقع لتكون الفكرة نتاجاً لهذا الواقع، فضلاً عن تأثر(كارل ماركس) ببعض الشخصيات




الفرنسية آنذاك وبأفكار الفلسفة الألمانية المادية وبأطروحات أدبيات الاقتصاد السياسي الانكليزي آنذاك وبتأثيرات أخرى.

تقوم الفلسفة الماركسية بحل مشكلاتها ونظمها في ضوء أساسياتها المادية الديالكتيكية فهي تعد المادة تشكل الوجود الأول في تفسيراتها الفلسفية عموماً أما الوعي فيمثل بعداً ثانوياً.. إنّ العالم الموضوعي يشكل حجر الزاوية في هذه الفلسفة فالنظم والعلاقات والبُنى المادية وحركة الأشياء إنما تعد الأساس الجوهري في انطلاقة التفسير الإيديولوجي بمسمياته الثورية من خلال انفتاح هذه الفلسفة على المجتمع وبشكل فاعل لاستحداث المتغيرات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية فيه... والديالكتيك الماركسي إنما يقوم على أساس من جدل التطور في مفاصل حركة المجتمع وحقوله والأخذ بالمنهج التطوري وتغيير العالم ثورياً وفق تحولات جذرية، وإن المادة في تطور مستمر دون توقف لتخلق معطيات ونتائج جديدة وتفعيل النظرية بالتطبيق والفكر بالممارسات والتجريب مع الأخذ بالأسس الموضوعية العلمية ذات الأساسيات المادية وان تكون النظم المعرفية والثقافية ذات انفتاح وذات قدرة على التوصيل بل وعلى التغيير في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأفراد المجتمع والإيمان بطبقة البروليتاريا ودورها في وصول غايتها لتحقيق الاشتراكية والشيوعية وإمكانية وضع حلول وتفسيرات للعالم بفعل

العقل الإنساني.. وان قيام الأمم وتطورها من خلال القوى الشعبية فيها.. أي من خلال روح الشعب.. بمعطيات نتاجاته وقيمه السلوكية الجديدة.

وفي الفلسفة الماركسية لا ينفصل التفكير عن الأساس المادي وارتباط الوعي بجوانب فسلجية مادية والأخذ بمعطيات العلوم الطبيعية وان التطور يتم بطريقة عضوية دون تحكم فوقي ويمر بمراحل وفق توجه حركي تصاعدي يبدأ من الظواهر البسيطة إلى الظواهر ذات التركيبة المعقدة وان هذه التطورية بتوجهاتها الحركية تفعل فعلها بالمنحى المادي، وبما أن هناك قوانين وأسس ومواصفات للفلسفة الماركسية، فليس من المنطقي أن نتعرض لجميع مفاصلها مثل قوانين التطور وفق المنهج المادي الجدلي وقانون الانتقال من التغير الكمي إلى التغير الكيفي وقانون تداخل الأضداد وصراعها وقانون نفي النفي، فضلاً عن مقولات الفكر الماركسي مثل الإمكانية والواقع، والجوهر والظاهرة، والضرورة والصدفة، والخاص والعام، والمحتوى والشكل...

وإنّ مثل هذه الأطروحات النظرية التي تؤكدها أدبيات الفكر الماركسي لها انعكاساتها على مستوى الممارسة والتطبيق وهي كفيلة وفق محتواها ومنهجها الثوري الجذري في تغييراته ببلورة بنية شخصية تتوافق مع هذه التوجهات مفاهيمياً وتطبيقياً كما أن لذلك انعكاساته في صياغة خصوصية جمالية، فالفن يعد سلاحاً ثورياً في الفكر الماركسي.. على الرغم من أن هناك تمهيداً لبلورة التجربة

الاستطيقية وضع أساسياته (بليخانوف) والروائي الروسي (ليون تولستوي) ويعد الأخير الفن عاملاً مهماً في الوحدة بين الناس وضرورة انتشاره بين الأوساط الاجتماعية كافة من خلال قدرته على التوصيل. أي أن النتاج الفني يجب أن يفهم وان يكون مستوعباً من قبل المتلقين عموماً، وان الفن انعكاس للبنى الخبراتية على المستوى الوجداني لدى المتلقي..

ولقد طرح كل من (ماركس) و (انجلز) تصوراتهما حول الموضوع الجمالي فالمتلقي إنما يرى في هذا الموضوع بوصفه يشكل بنية متماسكة ذات جدل حسي وعقلي.. وان الموضوع الجمالي وان اقترن بحيثيات الواقع ذاته إلا أنه يمتلك مقوماته الداخلية التي تؤسس له ابستمولوجيا استطيقية ذات أبعاد ديالكتيكية، وان النتاج الفني يكشف عن كيفيته بفعل إرادة الإنسان وفاعليته في الوسط الخارجي.. وانه بذلك بتحولاته من الطبيعي إلى التاريخي وفق كيفيات جديدة.. ويعد معطى للمادية الديالكتيكية بمنحاها التطوري التاريخي فهو لا ينفصل عن منظومة المتغير والمتحول بأثر الفاعلية الاجتماعية.. وبالرغم من تفاعلية الموضوعة الجمالية مع جوانب اجتماعية وفلسفية واقتصادية.. إلا أنه يبقى محتفظاً بخصوصيته الكيفية متسماً بالواقعية الاشتراكية التي تعبّر عن نضال الطبقة العاملة (البروليتاريا) وطموحاتها في بناء المجتمع.

والموضوع الجمالي في الفكر الماركسي يعد تعبيراً عن الوعي أو شكلاً من أشكال الوعي الذي يبنى على أسس موضوعية وعلمية تؤمن بحركة التطور بعيداً

عن الصدفة والعشوائية والفوضوية وبما أن الماركسية تنظر إلى أوجه النشاط عامة بوصفها شكلاً من أشكال الوعي فالفن يأخذ سماته بوصفه أحد هذه الأنشطة مع امتيازه بخصوصيته حيث تتحكم فيه النفعية ويتشكل بنسيجية عضوية تجمع بين الذاتي والموضوعي.. وبين العقلي والوجداني ويرتبط بحركة الشعب وبوسائل الإنتاج.. وهو نتاج لفعل الإرادة والعمل والتطور، كما أن العملية الإبداعية والوعي الفني يقومان على أساسيات مادية ويرتبطان بالجوانب الفسلجية المادية.

وهنا نرى أطروحات وممارسات جمالية مغايرة لأطروحات جمالية تتسم بالعبثية والفوضوية وكسر مركزية العقل أو ذات التوجهات المثالية التي تؤمن برسالة الفن الروحية المطلقة أو من خلال المنهج الحدسي أو خيالات الحركة الرومانسية، إذ يقول (لامارتين) : "أنا لا أفكر وإنما أفكاري هي التي تفكر لي"، أو أفكار الفلسفة المثالية عموماً بتأكيداتها على الماورائي متنحية عن الواقعي والحسي والتجريبي... أو أن يعبّر الفن كما يرى (هيغل) عن شكل الله وان لم يكن باستطاعته ذلك أن يعبر عن روح الله.. في حين أن الفن الماركسي يرتبط بمركزية ويناضل من اجل أهداف محددة.. فهو رسالة.. وقضية.. ثورية.. ملتزمة على مستوى التوصيل.. المجتمع.. الغايات.. لكن هل يستطع الفن أن يتجاوز منطقه.. وأن يتجاوز طبيعة ثقافة.. مرجعياتها.. طاقاته الروحية الماورائية ارتقاءاته العقلية فوق الحسية.. إنّ الفن الإسلامي مثلاً فن يمتلك جميع مقومات وجوده ومشروعية خصائصه الفكرية والجمالية.. لكن تبقى فاعلية الحدسي والعقلي والحسي والعاطفي والتخيلي والذاتي والموضوعي.. فلكل ديناميته كمعطى جمالي ضمن قيمه وبيئته ومرجعياته وطبيعة بنية الشخصية المتلقية.

يشير (أفلاطون) إلى أنّ الفن يمكن أن يولد من الغريزي من خلال ارتباط ذلك بعبادة الإله (ديونيسيوس) أو كما يسمى بالرومانية (باخوس).. ويكون بذلك النتاج الفني وليداً لقوى لا عقلية أي نتاجاً تحتياً فطرياً..

ويشير (كولن ولسن) عند استعراضه تجربة الشاعر (ييتس) إلى أن الشعر يمكن أن يولد من خصيتي قرد منوّهاً بذلك إلى فاعليه الطاقة الجنسية وخصبها وخصبها الابداعي في النتاج الشعري وغيره من الموضوعات الجمالية.. وبهذا فان المعادلات والمنطق والتبويب.. على الرغم من أهمية كل منها خاصة في ميادينها الحقيقية لكنها لا تشكل أبجديات الفن الحقيقية ودلالاته.. ويمكن للفن أن يعّبر عن روح الله.. كما يستطيع التعبير عن الطموحات المثالية للشيوعية.. فالسعادة التي تتحقق في جنبات الشيوعية تتحقق هي كذلك عبر صوفية تجربة الفنان المسلم.. بأبعادها الاستطيقية الشفافة التي تقرّب الفنان والمتلقي من الله ذاته عبر تصعيدات الجميل إلى ما هو جليل.. ويتحد بذلك المتناهي باللامتناهي.. والحسي بالعقلي.. والنسبي بالمطلق.

وليس بالضرورة أن يقدّم الفن تفسيرات.. أو أن يقدم فهماً.. بل ربما تعد الموضوعات الجمالية إشكاليات أو جملة من التساؤلات لتكون مثار نقد وبحث وتقصي.. وتبقى حقيقية الفن ليس بقدر ارتباطاته الأخلاقية أو القيمية الشعبية أو التوصيلية بل بقدر تحقيقه بنائيته الجمالية أولاً.. وتفرده بكيفياته.. وإن ثورية الفن بقدر تشظياته على مستوى مديات الحداثوي فيها.. شكلاً ومضموناً.. اسلوباً.. تقنيةً.. فضلاً عن أن الفنون تختلف فيما بينها بتعبيراتها ودلالاتها وصيغها التوصيلية.. وان قيمة الموضوع الجمالي ليست بالضرورة بمقدار الكم الاعجابي.. وإنما بمقدار مدى توافر مستلزمات الأصالة والتفرد فيه ومدى تأثيراته كقيمة

مرجعية للموضوعات الجمالية الأخرى على مستوى حداثة معالجاتها الفنية ورؤاها الفكرية، وإن ديمقراطية الفن لا تكمن بتعبيراته عن توجهات الطبقة الرأسمالية، كما أن ديمقراطيته لا تكمن في تعبيراته عن توجهات طبقة البروليتاريا.. بل أن ديمقراطية الفن الحقيقية في أن يعبّر بأصالة عن الحس الإنساني من خلال لغته الرمزية.. وان الموضوعية.. والعلمية.. والمبادئ.. هي عدة الباحث العلمي وليس بالضرورة أن تكون عدة الفنان ومستلزماته.. فللموضوعية نتاجاتها الجمالية كما أن للالتزام موضوعاته الجمالية وللجنون والبدائية.... موضوعاتها الجمالية.. وإلا ماذا نستطيع أن نسمي نتاجات الفن الحديث.. من دادائية ووحوشية وسريالية ومسرحلامعقول.. وبقدر ضرورة الالتزام في الفن.. تكون ضرورة التجارب الجمالية الأخرى في الكشف عن الحقيقة وبلورة الرؤى والتعبير عنها وهو باعتقادي التزام فلسفي وروحي ذا أبعاداً إستراتيجية اكبر من حيثيات الالتزام الاجتماعي.

إنّ المجتمعات غالباً ما تكون قاسية في تقديراتها الجمالية.. بل متطرفة وغير صائبة في أحيان أخر بحقيقة التجربة الاستطيقية وحقيقة الفن ذاته، وهنا نتذكر (ستاندال) بإشارته إلى عدائية الشعب تجاه أعماله الروائية.. وغالباً ما تكشف الحقائق.. إنّ الموضوعات الجمالية تقوم عبر جهود ذاتية نقدية مبدعة. ولو انتقلنا إلى توجه فلسفي جمالي آخر وانعكاساته على التجربة الاستطيقية.. فأصحاب الفكر البراجماتي يطرحون أبعاداً مغايرة لممارسات التجربة الاستطيقية في الفكر الفلسفي المثالي، فبقدر ما كانت فلسفة (شوبنهاور) و(هنري برجسون) و (بندتو كروتشه) تنضوي تحت تأثيرات الفلسفة الأفلاطونية كمرجعيات أساسية فيها..

فالتجربة الاستطيقية المثالية تبتعد عن حيثيات الحياة بما فيها ما هو مادي وحسي وعابر.. لتمسي فكراً مفاهيمياً فلسفياً.. وعند عرضنا لهذه الأفكار الفلسفية.. من مثالية أو وجودية أو عقلية أو براجماتية.. فإننا لا نقرر أيهما أصح من الأخرى في تصوراتها حول التجربة الاستطيقية.. إذ يبقي لكل مذهب فلسفي خصوصية طرحه الفلسفي وايجابياته وسلبياته وارتباطاته بتوجهات عصرية وسياسية وعقائدية... ليمنحه هذا التوجه دون غيره من التوجهات الأخرى.. فضلاً عن ذلك، فإننا في بحثنا عن التجربة الاستطيقية ملزمين بعرض حيثيات هذه التجربة وليس بحدود إصدار حكم فيها..

فبقدر ما هي رائعة أطروحات (كروتشه) في المنحى الفلسفي الجمالي وطبيعة هذه التجربة فيه.. بقدر ما فيها من سلبيات وتطرف كبيرين.. وهكذا الحال في حكمنا على الموضوعات الجمالية.. إذ يبقى للعمل الفني كيانه النسيجي ووحدته الداخلية وطاقته التأويلية التوليدية بحيث يستوعب تراكمات من المذاهب النقدية إزاءه سلباً وإيجاباً.. عموماً.. وعوداً إلى بدء.. فإن مصطلح (البراجما) مشتق من اليونانية أصلاً ويعني الفعل أو العمل، إذ أنّ البراجماتية تعد فلسفة عمل أو فعل.. وهي لا تهتم بالنتائج الفلسفية بقدر اهتمامها بطريقة البحث وبهذا فهي محتوى فلسفياً ومنهجاً بحثياً لتوضيح الأفكار والمعاني.. ودورها يكمن في برمجة الأفكار إلى جملة من السلوكيات العملية الناضجة من خلال دينامية استجابات الذات.. مع الوسط الخارجي.. إنها فلسفة حياة..

وهنا يتجلى بوضوح تغايرها مع الفلسفة المثالية إذ أنها تؤكد للمتلقي إن معايشته لتجربته الاستطيقية لا تختلف عن أي متلقٍ آخر يعيش تفاصيل هذه التجربة نفسها فليس غريباً على (جون ديوي) بعد أن وجدناه مناسباً لتمثيل لسان

حال هذه الفلسفة ليس غريباً عليه أن يساوي بين الفيلسوف والإنسان العادي في تجربتهما الاستطيقية وان هذه التجربة لا تختلف عن أي تجربة أخرى من تجارب الحياة الأخرى.. والفلسفة البراجماتية فلسفة إنسانية، وهذا يعيدنا إلى فلسفة (أرسطو) الذي يمنح العمل الفني أبعاداً إنسانية على مستوى خلقه من قبل مبدع الموضوعة الجمالية، إذ يرتبط ذلك بذكاء الفنان وقدراته المعرفية والأدائية.. مؤكداً فاعلية الإنسان على الخلق والاستجابة جمالياً من خلال المحاكاة والتسامي وفق فعل مزدوج فضلاً عن أن (أرسطو) قد منح الواقع الحياتي بعداً موضوعياً ودوراً مهماً في العملية الفنية وصعّد من دور العقل والحواس والتجربة والصنعة في عملية الخلق الفني والتجربة الاستطيقية عموماً..

فضلاً عن ارتباط التجربة الاستطيقية في الميدان الحياتي والأخلاقي.. كما في نظرية التطهير حيث تعد توجهات (أرسطو) هذه ومضات فكرية مهمة في بلورة الفلسفة البراجماتية في هذا المسعى وإن هذه الفلسفة باعتقادي ليست ببعيدة عن أفكار فيلسوف العقل (سقراط) الذي أدار توجهات الفلسفة من تقصياتها الكونية والمادية إلى فلسفه تعنى بالوجود الإنساني ومنح العقل دوراً ريادياً في فلسفته، فضلاً عن ذلك ربط (سقراط) الفلسفة بالغائية.. والغائية لديه بمقدار المنفعة العملية والتطبيقية، إذ تعد هذه المفاهيم الفلسفية محاور أساسيه مهمة ليس فقط في تأثيراتها على مستوى الفكر الفلسفي البراجماتي ممثله بأفكار (جون ديوي)، إنما على مستوى تأثيراتها في بلورة مفاهيم الفنون البيئية والتطبيقية وربط الفن بالصناعة.. وأثر ذلك تباعاً في أطروحات (والتر جروبيوس) من خلال أفكاره التربوية والفنية والجمالية.

إنّ (جون ديوي) يؤكد إنسانية التجربة الاستطيقية ويؤكد العقل ودوره في إسعاد الإنسان من خلال سيطرته على البيئة ودوره في النظم العلمية والجمالية وفاعلية الأفكار والمفاهيم من خلال تطبيقاتها على ارض الواقع دون ثنائيات ما.. لا فصل بين القيم الذاتية والموضوعية وبين الغاية والوسيلة وبين الفكر والواقع.. وان لا يخدم الفن طبقة اجتماعية ما دون أخرى.. فالفلسفة لديه يجب أن تقوم بعملية فحص الواقع الخارجي ونقده ووضع الفروض واختبارها معتمدة التطبيقات العملية وفق منهج علمي يتوخى الموضوعية ويعوّل على التجريبية.. عن طريق التربية وتأكيد عملية الانفتاح على الحياة والتكيف الاجتماعي وتطوير القدرات الوجدانية والعقلية والأدائية لدى الإنسان.. أي تطوير السلوك الإنساني عموماً وجعله فاعلاً ومؤثراً في الوسط الخارجي ويعد السلوك الإنساني في عملية تحول مستمر فالتغير والتحول من سمات الحياة الإنسانية وضرورة عدم عزل الفلسفة في قضايا غير إنسانية.. إذ يرى (ديوي) أن لا سلوك عند الإنسان العاقل بغير اتجاه.. وإن الاتجاه يتطلب معرفة بقيمة ما نحن قادمون عليه.

إنّ هذه المواصفات كفيلة بتفرّد إنسان وفق خصائص محددة.. وهي مواصفات تتوافق وطبيعة التحولات الثقافية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية.. وبالتالي فالفلسفة البراجماتية التي تسمى أحياناً بالذرائعية أو الوظيفية أو التجريبية العملية.. بشكل أو بآخر تعبير عن البنية التركيبية للشخصية الأمريكية وطبيعة وسطها الاجتماعي وعلاقاتها وبنيتها الاقتصادية والتربوية والثقافية والأخلاقية.

وبقدر ما في هذه الفلسفة من ايجابيات توجد فيها سلبيات. وقد أمست مثل هذه التوجهات إحدى المسميات المضامينية للعولمة التي فرضت مفاهيمها وتطبيقاتها




السلوكية عالمياً رغم الاختلافات على مستوى الجنس والبيئة والفلسفة والعقيدة والتوجهات والقيم بين الأمم والأوساط الاجتماعية كما أننا لا نقرّ بان يمسي الموضوع الجمالي مثل أي نتاج آخر.. إذ أننا لا نساوي بين لوحة (ايفان الرهيب) لـ(رابين) أو لوحة تجريدية لـ(فاسيلي كاندنسكي) ونتاج لقميص سميك اعد لفصل الشتاء.. ضمن فن الأزياء كما أؤكد ضرورة التفريق بين الفن والصناعة وبين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والحرفية.. إذ لكل فن أبجدياته ومبرراته.

وأشدد على ضرورة تفرّد الموضوع الجمالي وبخصوصيته التشييدية وبطبيعة كيفياته وبقدرته على تجاوز الحسي وتوافقه مع طبيعة عقيدة المجتمعات وتوجهاتهما، فأعمال (يحيى بن محمود الواسطي) لها مرجعياتها في الفكر الإسلامي على مستوى القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأطروحات المفكرين المسلمين والإرث الحضاري قبل الإسلام.. فضلاً عن ضرورة التفريق بين موضوع جمالي يخاطب الحس وآخر يخاطب المخيلة والوجدان وموضوع ذي مديات تأملية عقيلة.. وآخر يستوجب استدعاء الخزين السيميائي اللاشعوري.. مما يجعلنا أمام مسوغ منح كل تجربة استطيقية خصوصية موضوعتها الجمالية وسعياً وراء هذه التوجهات اعتقد أن طبيعة الفنون تفرض طبيعية اجتماعية أو ثقافية.. معينة لتحقيق الاستجابة الجمالية إزاءها على مستوى الشخصية والوسط الاجتماعي.. فالموضوعات الجمالية التجريدية تمتاز بخصوصية تجربتها الاستطيقية.. فليس من المعقول أن أوفق بين ملصق سياسي أو عمل جداري جماهيري يتوافق مع اكبر قدر من الشرائح والأوساط الاجتماعية مع موضوع جمالي لـ (كازيمير ماليفتش).. وإلا لِمَ هناك مسميات ومصطلحات ومفاهيم..




وعلى الرغم من أن (أرسطو) قرن الفن بالواقع.. لكنه جعل الفن يتسامى على هذا الواقع.. فالواقع شيء والفن شيء آخر إلا أنه بحدود حدس هذا الواقع، واستبطانه والتعبير عنه، وبهذا تنفتح آفاق الفن وتتنوع بين المثال المطلق والنبوئي والحدسي والخلق والغبطة التامة.. وكذلك تتنوع على مستوى الخالص والديمومة والغنائية.. على مستوى التأويلي وجدل الذاتي بالموضوعي.. وبهذا فنحن لا نقلل من شأن مقولة (أفلوطين) عندما أشار بعمل المثال اليوناني (فيدياس) عند نحته تمثال كبير الآلهة(زيوس) مشيراً إلى أن (فيدياس) قد صوّر (زيوس) كما لو أراد (زيوس) نفسه أن يظهر بهيئته هذه للناس.

إذن لا تسويف في الفلسفة والفن والتجربة الاستطيقية.. لا استهلاك يصل حدّ الابتذال.. فالتجربة الاستطيقية تُعد إشكالية كبيرة ذات جدل قائم لأطراف هذه الإشكالية فلسفياً ونفسياً.. وجدانياً وعقلياً.. شكلاً ومضموناً.. فكراً.. وتطبيقاً.. واقعاً ومثالاً.. إبداعاً وتقليداً.. وان ما نثيره من نقاشات حول الفلسفة البراجماتية أو الفلسفة الماركسية لا يعني إننا نقف إلى جانب المذاهب الفلسفية الأخرى في تأسيساتها لموضوعة الجمال والتجربة الاستطيقية أو مع الفلسفة المثالية أو الحدسية.. فان لمثل هذه الفلسفات سلبيات بقدر ما فيها من ايجابيات.. لكن ما نريد قوله إن لمثل هذه الفلسفات شأن لا تقل عنه عن الفلسفة الماركسية أو البراجماتية..

رغم أن (جان بول سارتر) يعوّل على مصدرين أساسيين في أطروحاته فلسفته الوجودية، يتمثل المصدر الأول بمسميات الفكر الفلسفي الماركسي، ويتمثل الآخر بالفكر الفلسفي الظاهراتي لدى (ادموند هوسرل).. ومع هذه التأثيرات إلا أن (سارتر) يبلور اتجاهات لنظرية فلسفية جمالية وجودية لها حظها في محاور التجربة

الاستطيقية، إذ يرى أن المتلقي يُعنى بموضوعته الجمالية التي تحمل مقوماتها الحسية الشيئية ككيان له حضوره وآلياته الإدراكية الحسية كوجود واقعي فنحن معنيون بمسميات هذا ومستلماته الحسية عكس أطروحات (كروتشه) التي تصادر فيزيقية هذا الحضور للموضوع الجمالي، إذ يعد ظاهرة ذهنية.. كعيان مباشر أو فعل تأملي استبصاري.

وطبقاً لهذا المسعى يمتلك الموضوع الجمالي لدى(سارتر) وجودية ديمومته كحقيقة شيئية ذات مقومات حسية في عالم الواقع ككيان قابل للتأمل والمشاركة عبر آليات الإدراك الحسي، في الوقت ذاته يتجاوز الموضوع الجمالي حدود هذه الحسية الشيئية الواقعية من خلال مقومات كيفياته المتعالية فيه ليمتلك بذلك شرط اللاواقعية فيه ليحمل بذلك دلالات الازدواج بحضور ثنائية كهذه..

إنها قوة الثراء الذي يكمن في لا محدودية معنى هذه الموضوعة ممثلاً بسعة فضاءاتها المطلقة لتتجاوز بذلك محدودية آليات العملية الإدراكية الحسية التي لا يلغيها(سارتر) بوصفها مدخلاً مهماً في عملية استقبال او تلقي الموضوعة الجمالية ضمن مكونات التجربة الاستطيقية. إنّ قوة ثراء المعنى في الموضوع الجمالي ولا محدوديته إنما يتصل اتصالاً مباشراً مع المتخيل الذي يستحيل حضوراً شيئياً عبر الكيان المادي الحسي للموضوع الجمالي ومتجاوزاً إياه، وفي الوقت ذاته، فان المتلقي لا يقف بحدود مستلماته الإدراكية التنظيمية إزاء الموضوع الجمالي.. إنما يكون مسقبلاً فاعلاً عبر مدياته التخيلية.. وهذه تعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي حجر الزاوية في إنتاج المعنى وتعدده عبر القدرة القرائية التأويلية للخطاب الجمالي..

وما أن يشرع المتلقي بفحص الخطاب من خلال آليتي الإدراك الحسي والمتخيل لديه حتى تبدأ أواصر عملية الفهم والتأمل والمشاركة، والبُنى العلاقاتية بين المتلقي والخطاب تأخذ مسارات تصاعدية، وان شدة الآصرة لها أشد حالاتها ليس بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب بل على مستوى عدم الفصل بين ما هو مدرك حسي ومتخيل للموضوع الجمالي، فوحدة الموضوع الجمالي تكمن في تكاملية وظيفة هذين العنصرين اللذين يكمل بعضهما الآخر.

إنّ (سارتر) يفرق بين الفنون على مستوى الالتزام فيها وطبيعة محمولاتها وأدوارها الغائية، إذ يعوّل على الأدب في تنظيراته الفكرية والجمالية، فيربط الأدب بالالتزام بقضايا الإنسان ووجوده، وحريته.. وأنوّه هنا إلى أن الفن التشكيلي ومنه فن الرسم لا يقل عن الأدب في التعبير عن وجودية الإنسان وتطلعاته وحريته، وإلا ما موقفنا إزاء لوحة (الحرية تقود الشعوب) لـ(يوجين ديلاكروا) أو (إعدام الثوار) لـ(كويا) أو (المسيح الأصفر) لـ(كوكان) بطروحاتها الوجودية، أو لوحة(اولمبيا) لـ(مانيه) وعلاقتها بالتحولات والإزاحات الذائقية اجتماعياً.. كما أن لوحة (الجرنيكا) لـ(بيكاسو) قد أقضّت مضجع النازيين الألمان.. إذ أن خطاباً جمالياً كهذا كان أكثر خطراً وحدّة من الكتابات الأدبية ذاتها حول قضايا الإنسان واستغلال حريته وأنموذجاً لموضوعة الالتزام..

فضلاً عن ذلك، فان هناك خطابات جمالية تُعنى بتطوّر المنحى الشكلاني والتقني للظاهرة الجمالية فنياً، وهي بهذا أكثر حساسية في تحولات الظاهرة الجمالية.. والكثير منها أكثر جدارة والتزاماً من خطابات تُعنى بالالتزام بقضايا الإنسان، وتفقد اثراءاتها الكيفية على مستوى الإخراج الفني على المستويات

الشكلانية والاسلوبية والتقنية وإلا فان لوحة (آنسات افينيون) للفنان (بيكاسو) تعد ثورة في مسيرة تطور الظاهرة الجمالية في فن التصوير الأوربي، فأنموذج كهذا يستدعي متلقياً يمتلك اثراءات على مستوى الحس النقدي الإستراتيجي تفسيراً وتأويلاً.. كما أن هناك خطابات جمالية تشتغل مع الخالص.. الذي يحاور حركة الروحي والجوهر.. وهي تعد أكثر حساسية من فجاجة خطابات جمالية ذات التزامات اجتماعية تفقد العمق والاستبصارات والشفافية، إذ لا نستطع أن نقلل من دور الحركة التجريدية وأثرها في عملية التلقي.. إذ أن النتاجات الفنية لدى (كاندنسكي) و (موندريان) و (شونميكرز) و (بولوك) و (بيكابيا) وغيرهم.. هي أكثر حساسية بمكان وأقرب منها إلى مخاطبة الروح الإنسانية من نتاجات فنية أخرى.. إذ أن الخطابات الجمالية لا يتم تقييمها بحدود رسالتها الاجتماعية والتزامها الإنساني بحدود المواصفات التقليدية لمفردة الالتزام.. كما أن الخطاب الجمالي لا يقيّم على مستوى أطروحاته الفكرية فقط.. وإلا فأية أطروحات فكرية كبيرة لشكل ثور أو بيزون في كهف من كهوف الإنسان البدائي.. إلا أنها تمتلك مواصفاتها الاستطيقية لتهزنا إليها هزاً خطاً ولوناً وشكلاً ولوناً وفضاءً وتعبيراً...

إنّ (سارتر) ينبه إلى قضية من الأهمية على مستوى التلقي بحدود العلاقة بين المتلقي والخطاب الجمالي.. فيرى إن حضور الخطاب يتم بعملية الاتصال عبر القراءة والتفسير مرهون بمدى فاعلية المتلقي إزاء خطابة الجمالي من خلال تنظيم العملية الإدراكية وعامل التركيب عبر القدرة التخيلية، وهذه تُعد المرتكزات المهمة لدى كتّاب نظرية الاستقبال.. إذ يمنح (سارتر) بذلك المتلقي دوراً ريادياً في التجربة




الاستطيقية، إذ أن الموضوع الجمالي لا يكون موضوعاً إلا من خلال المتلقي.. وإن الخطاب الجمالي إنما يخاطب حرية المتلقي وكيانه ووجوده.

وعند استعراضنا للفلسفة الجمالية عند (سوزان لانجر) في دراستها للغة بحدود التحقق منها تجريبياً وليس بحدود توصيفاتها على أساس ارتباطاتها التعبيرية ذاتياً، إذ تكشف عن جملة من الطاقات الانفعالية الإنسانية.. وعليه وضعت (لانجر) للمتلقي حدوداً للتفريق بين الرمز فنياً وبين الإشارة..

وأود أن أنوّه هنا إلى أننا في واقع الأمر خلال تدريسنا لطلبة الدراسات الأولية أو طلبة الدراسات العليا.. إنما نؤكد ضرورة التفريق بين معالجات ووظيفية الرمز بحدود اشتغالاته الجمالية وغير الجمالية، فالرمز فنياً يمتاز بوصفه طاقه ذات تأويلية عالية فضلاً عن تفرد خلقه إبداعياً، ووفقاً لمواصفات كهذه، فالرمز يمتاز باستقلالية كيانه وخصوصية النوع فيه.. أي خصوصية الأداء وكيفياته في الرمز جمالياً..

وعند شروعنا في مجال دراستنا للكثير من الظواهر الفنية والجمالية على مستوى دراسة الماجستير والدكتوراه، ننوه بأننا بقدر ما نرحب بإضفاء الصفة الموضوعية في دراستنا البحثية بقدر ما نطالب بضرورة التفريق بين دراسة الظواهر الفنية والجمالية وظواهر أخرى فطبقاً للمواصفات التي مرّ ذكرها للرمز الجمالي فإنه يتطلب تقويماً نوعياً يتوافق وكيفياته تلك، فالرمز الجمالي يبحث غالباً في الحدس والمطلق والإبداعي والتأويلي وبجدل المنظومات العلاقاتية وإشكالاتها مما يتطلب فحصاً وتقصياً يتوافق وكيفياته تلك.

إنّ (لانجر) تنبّه المتلقي على أن الرمز فنياً لا يشير إلى معنى محدد.. وإن

الرموز الفنية تعد رموزاً لها مضامينها العاطفية على مستوى الوجدان، إذ تكشف عن ثراء من التصورات المعرفية لهذه المضامين.. والفن في حقيقة الأمر لدى (سوزان لانجر) تكمن وظيفته في تصوير عالمنا الباطني وهو بذلك إنما يحّمل بطاقة تعبيرية فالفن تعبير.. من خلال جملة من الرموز وهي رموز تمثيلية.. إنها لغة تعبرّ عن البوح الداخلي.. و (لانجر) هنا.. ترسخ تفرد الفن وتفرد وظيفته.. في حين أن الرمز على مستوى الدراسات العلمية والتجريبية.. بل على مستوى اللغة التي تعد تنظيماً لخبراتنا الحسية عن العالم الخارجي، إذ تشكل رموزاً استدلالية.. تقوم على أساس من الكمية والبرهنة والثبات، وإن المتلقي إنما يتحسس عملية التعبير عن الأفكار فنياً من خلال جملة من الرموز التمثيلية.. وهي رموز تعبيريه بالتأكيد وان اللغة الاستدلالية لا تعبّر عن انطباعاتنا وحياتنا الباطنية..

والفنان عادة يمتاز بقدرته على التعبير رمزياً عن وجداناته.. أن يعبّر ما لم تستطع اللغة التعبير عنه.. وما على المتلقي إلا أن يضع في الحسبان أن الصورة الفنية وفق المفهوم الفلسفي الجمالي لدى (لانجر) تعد صورة فنية رمزية معبرّة وعليه فالفن لدى (سوزان لانجر) إبداع الأشكال القابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرةّ عن الوجدان البشري.

إنّ من مسوغات تحقيق الاستجابة الجمالية لدى المتلقي على وفق أطروحات (سوزان لانجر) أن ينظر إلى النتاج الفني على انه كيان حسي يمتلك مقومات استقباله كمدرك حسي.. يدرك حسياً.. ويتصف بفرادته واكتفائه بكيانه وحياته الباطنية ورمزيته الصورية المعبرة عن جملة من المعاني يمكن التأسيس عليها معرفياً.

إنّ (لانجر) غير بعيدة في مسعاها هذا عن أطروحات (بندتو كروتشه) الـذي يصعد من شأن العاطفي بمستوياته الحدسية ويؤسس لهـذه المستويات كـشكل مـن أشكال المعرفة، إذ يقرن (كروتشه) الحدسـي كـنمط مـن أنـماط الـتفكير بـل يعـده القاعدة الأساسية لكل مستويات التفكير الأخـرى. فـاللامنطقي.. مـا هـو معـرفي حدسي يسبق المعرفة الأساسية.. والحدس لديـه تعـبير وان العاطفـة لابـد منهـا في الموضوعات الجمالية لأنها تأمل عال يشذب فيها إذ تصقل العاطفة من خلال هـذه التأملية في الموضوعات الجمالية.. وهكذا.

توجهات التجربة الاستطيقية لدى (سـوزان لانجـر)، إذ تـشير إلى أن العمـل الفني إنما من خلاله تتشكل العاطفة في صوره.. تعبر عن رمز.. ولذا فالعمل الفني.. إنما هو لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً هو تجسيد حـسي تعـبيري معـرفي وتحمـل إلينا تعبيراً حياً وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية، وإن المتلقي إنـما يـستقبل الـنمط الشكلي من خلال تشييدية الشكل كرمز يعبرّ عن الوجـدان الإنـساني وان المتلقـي معني بالتمييز من أن الفن رمز يعـبر عـن حياتنـا الباطنيـة.. متجـاوزاً بـذلك نمطيـة الواقعية المحضة، أو المحاكاتية التسجيلية مقترناً بعفوية وتلقائية المنحى الإبداعي لدى الفنان والنتاج بوصفه تعبيراً رمزياً يتم استقباله حدسـياً اسـتطيقياً بدلالتـه الرمزيـة وليس بدلالته الاتصالية التسجيلية طبقا لخصوصية الرمز المعبر عنه فنياً.

## المراجع

- فراي، ادوارد :التكعيبية، ترجمة: هادي الطائي، دار المأمون، بغداد، 1990.
- الرويلي، ميجان وآخر: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ب.ت.
- ايزر، فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية لتجارب في الأدب: ترجمة حميد لحمداني وآخر، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1987.
- هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية،ط1،ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي بجدة، 1990.
- الحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب العربي، عمان.
- العقود، عبد الرحمن محمد: الابهام في شعر الحداثة، العوامل، الظواهر، آليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت.
- باونيس،الان : الفن الاوربي الحديث، ترجمة فخري خليل، دار المامؤن للطباعة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990.
- خضير، ناظم عودة. الاصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997.



# السيرة الذاتية

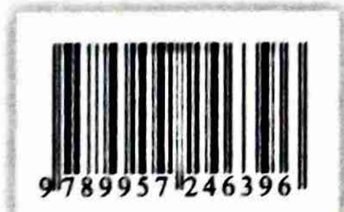
- د.علي شناوة آل وادي.
- دكتوراه فلسفة في التربية الفنية.
- طرائق تدريس الفنون- (رسم).
- عضو اتحاد الأدباء والكتاب.
- عضو جمعية التشكيليين العراقيين.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو جمعية الرواد الثقافية المستقلة.
- عضو هيئة تدريس في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل/ بدرجة (أستاذ) يشغل حاليا منصب معاون العميد للشؤون العلمية والدراسات العليا.
- له مشاركات عديدة في مجال الفن التشكيلي (الرسم) داخل وخارج القطر
- أقام المعرض الشخصي الأول 1984.
- أقام المعرض الشخصي الثاني 2008 .
- نشر العديد من المقالات والدراسات الأكاديمية في الصحف والمجلات العراقية.
- بوصفه ناقداً وباحثاً وأكاديمياً.
- حصوله على درع التميز وشهادة تقديرية من رابطة التشكليين العرب – جمهورية مصر العربية.
- من إصداراته.
  - دراسات في الخطاب البصري.
  - السطح التصويري بين التخيل والمنطق والتأويل (دراسات).

# النقد الفني والتنظير الجمالي

- فلسفة الفن وعلم الجمال.
- بين النقد الفني والتنظير الجمالي (دراسات).
- دراسات في الفن التشكيلي العراقي المعاصر في ضوء الأتجاهات النقدية الحديثة.
- ليثوغرافيا .. الأرض .. الفن .. الإنسان (نصوص).
- الرؤى تكمن في إسطبلات الخيل (مجموعة قصصية).
- عباد الشمس (مجموعة قصصية).
- الضباب الأبيض كان مراً (مجموعة شعرية).
- مواعظ غير مقدسة (مجموعة شعرية)
- نصوص في مجال المسرح ..(كرستال) .. (لعبة بنفسجية) .. (الدوامة)
- رواية تحت الطبع.

# النقد الفني
# والتنظير الجمالي





9789957246396





دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية - عمّان - شارع الملك حسين
مجمع الفحيص التجاري - هاتف : 4611169 6 962+
تلفاكس : 4612190 6 962+ ص.ب 922762 عمّان 11192 الأردن
E-mail: safa@darsafa.net www.darsafa.net



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

العراق - بابل - الحلة - هاتف : 00964-7801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com